



*as voltas da teresa e a escritura da ausência*  
*em A rainha dos cárceres da Grécia.*

Cristiano Moreira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, linha de pesquisa teoria da modernidade, para obtenção do grau de Mestre em Teoria Literária.

Orientação: Prof<sup>ª</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Luiza Andrade.

Florianópolis, agosto de 2010.



Cristiano Moreira

**As voltas da teresa e a escritura da ausência**  
**Em *A rainha dos cárceres da Grécia***

Dissertação submetida ao  
Programa de Pós Graduação  
em Literatura da Universidade  
Federal de Santa Catarina para  
a obtenção do Grau de Mestre  
em Teoria da Literatura  
Orientadora: Prof. Dr<sup>a</sup> Ana  
Luiza Andrade.

Florianópolis  
2010

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da  
Universidade Federal de Santa Catarina

M838v Moreira, Cristiano

As voltas da teresa e a escritura da ausência em A rainha dos cárceres da Grécia [dissertação] / Cristiano Moreira ; orientadora, Ana Luiza Andrade. - Florianópolis, SC, 2010.

238 p.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós- Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Lins, Osman, 1924-1978 - Crítica e interpretação. 2. Literatura. 3. Análise do discurso narrativo. 4. Tempo. 5. Ficção. 6. Erros e disparates literários. I. Andrade, Ana Luiza. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

CDU 82

Cristiano Moreira

**As voltas da teresa e a escritura da ausência**  
***Em A rainha dos cárceres da Grécia***

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre” e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 27 de setembro de 2010.

---

Prof. Dr<sup>o</sup>.Stélio Furlan  
Coordenador do Curso

**Banca Examinadora:**

---

Prof. Dr<sup>a</sup>.Ana Luiza Andrade  
Orientadora  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof. Dr. Raúl Antelo  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof. Dr. Sérgio Medeiros  
Universidade Federal de Santa Catarina



Dedico este trabalho à minha  
companheira Patrícia Moreira e Dona  
Ula, sempre preocupadas com o  
andamento da pesquisa.





## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, que financiou esta pesquisa.

Devo à Prof<sup>a</sup> Ana Luiza Andrade a orientação desta pesquisa a quem agradeço não só pelo trabalho e atenção, mas, sobretudo, pela amizade, estímulo e confiança. Aos professores Susana Scramim e Raúl Antelo, pelas interlocuções e sugestões de leitura, agradeço.

Aos amigos Antonio Carlos dos Santos e Simone Curi pelos encontros anteriores ao curso, na graduação, que me mostraram outras maneiras de ler. Aos amigos Éverton Almeida e minha companheira Patrícia Moreira pelas conversas e sempre parceria.



## Resumo

Esta dissertação estuda a escritura do romance *A rainha dos cárceres da Grécia* de Osman Lins no limiar entre ensaio e ficção, principalmente no livro *Guerra sem testemunhas*, apontando para um narrador que se apresenta como testemunha para a escrita e que, no entanto, desaparece permanecendo o gesto. O conceito de anacronismo enquanto tensão entre tempos, representados neste livro pela aparição de personagens da história medieval (Maria de França) e pelo uso da quiromancia percorre toda a dissertação. Estes indícios contribuem para uma leitura enviesada feita a partir da ideia da *teresa* como máquina de leitura para atravessar os tempos do romance-diário. A aparição de personagens arcaicos no romance moderno, revelam as volutas do enredo, a escritura barroca de Osman Lins e a impressão como uma memória que caracteriza o livro como um romance contemporâneo segundo as considerações de Walter Benjamin e Giorgio Agamben.

Palavras-chave: Osman Lins; Literatura; Anacronismo; Contemporâneo; Ensaio; Imagem; Narrativa; Gestos; Memória.



## Abstract

This thesis studies the Osman Lins' novel *A rainha dos cárceres da Grécia* by being on the threshold test and fiction, especially in the book *Guerra sem testemunhas*, pointing to a narrator who presents himself as a witness for the writing and yet remaining the gesture disappears. The concept of anachronism as tension between times represented in this book by the appearance of characters in medieval history (Mary of France) and by the use of palmistry covers the entire dissertation. These signs make for a biased reading made from the idea of *teresa* as a machine for reading the novel through the times-daily. The appearance of archaic characters in the modern novel, the scrolls reveal the plot, the Osman Lins' Baroque scripture, the impression of a memory that characterizations book as a novel second contemporary considerations of Walter Benjamin and Giorgio Agamben.

Palavras-chave: Osman Lins; Literature; Anacronism; Contemporary; Enssay; Image; Narrative; Gesture; Memory.



## Sumário

primeira parte: as voltas da teresa .....	19
[instruções para máquina de leitura] .....	19
uma janela para o salto .....	21
imaginar teresa .....	29
veredas viperinas .....	37
primeira volta da Teresa:.....	49
[ensaios para uma narrativa ou vice-versa].....	49
sentidos sumários .....	51
ficção e teoria.....	56
novos ensaios de um romancista .....	67
segunda volta: gestos e fricções .....	81
[do uso do narrador para o tear] .....	81
que <i>testis</i> é este?.....	83
o diário: livro interrompido .....	96
II – simulações .....	105
III- sumidouros .....	112
IV - neblinas.....	118
1959 – enone mon amour .....	123
terceira volta: espacialidades .....	133
[reaparição de maria [de França]].....	133
contemporaneidades .....	135
maria durando no tempo .....	146
quarta volta: impressões .....	159

[de como as mãos carregam o tempo] .....	159
gesto profano .....	161
configurações anacrônicas .....	168
[de julia marquezim enone] .....	168
semelhanças.....	175
sobrevivências .....	180
impressões .....	188
Referências bilbiográficas.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Anexos.....	197



PALAV  
RACAP  
ITULA  
RPALI  
MPSES  
TOCAL  
IGRAF  
IAHIE  
RÓGLI  
FOPLU  
MACÓD  
ICELI  
VROPE  
RGAMI  
NHOAL  
FABET  
OPAPE  
LPEDR  
AESTI  
LETEI  
LUMIN  
URAES  
CRITA

Fragmento do nono mistério de  
*O retábulo de Santa Joana Carolina,*  
de Osman Lins.



*primeira parte: as voltas da teresa*

*[instruções para máquina de leitura]*



## *uma janela para o salto*

Se o Barroco é definido pela dobra que vai ao infinito, em que é ele reconhecido de uma maneira mais simples? Primeiramente, ele é reconhecido no modelo têxtil, tal como é sugerido pela matéria vestida: é preciso que já o tecido, a vestimenta, libere suas próprias dobras da sua habitual subordinação ao corpo finito.

Gilles Deleuze

Há, entre tantos relatos de fuga dos cárceres, uma técnica que se aproxima ao universo da arte, da escrita: o uso da *teresa*. A *teresa* é feita das emendas de lençóis formando uma espécie de cabo, uma trança. Utilizam-se pedaços de panos e lençóis (geralmente com o mesmo formato do livro), unidos compondo um aparelho para uma descida. Entendamos aqui a descida como uma imersão na matéria tempo e consequentemente, nas camadas existentes nas imagens e na escritura. A *teresa* carrega consigo a ideia de dobra de tecido, trama. No livro de Gilles Deleuze aprendemos que a dialética do barroco transita entre o alto e o baixo e por isso a *teresa* aqui nos é útil para trabalharmos com um livro em cujo título há o significante cárcere. “O Barroco é a arte informal por excelência: no solo, ao rés do

**càrcere** *a. fr.* chartre; *sp.* carcel: dal *lat.* CÀRCER - *acc.* CÀRCEREM - *recinto, chiuso* e quindi *prigione* che gli antichi deducono da ÀRCEO (= *gr.* ARKĒŌ) *serrare, rinchiudere, trattenere, impedire l'adito* (ond' anche la voce *Arca*), anteposta c protetica per supplire l'aspirazione originale, ovvero dal suo composto CO-ERCĒO che pur vale *cingere, circondare, restringere, reprimere* e talora anche *punire* e *costringere*. Il Burnouf lo crede formato col raddoppiamento della rad. *sscr.* KAR *prendere*, ond' anche il *sscr.* KÂRÂ *prigione* (v. *Chiragra*), e il Vanicek sulle orme più sicure del Fick lo trae, spiegando anche la c mediana, da una rad. latino-germanica (s)KARK *sbarrare, impedire* che si trova nel *lat.* SCRĪNIUM *scrigno* e nell' *a. a. ted.* SKRANK, *mod.* SCHRANK *armadio* (v. *Scrigno*). — Prigione; ma si dice anche alla latina per *Luogo* o *Cancellato* donde nel circo i cocchi escono per gareggiare nel corso, e dove, finita la corsa, ritornavano.

*Deriv.* Carceraménto; Carceràre (onde Scarceràre); Carceratóre-trice; Carcerazióne.

chão, sob a mão, ele compreende as texturas da matéria”<sup>1</sup>. A partir do significante ‘cárcere’ podemos dizer que trabalharemos com textos que giram em torno do ensaio e a ficção, porém, não na mesma medida de forças, sempre sobressairá um deles em virtude de um movimento circular. Vejamos o étimo da palavra<sup>2</sup>

Mário Perniola ao ler Deleuze ex-plica alguns campos semânticos, a saber, *volo*, *plecto*, *flecto* e *clino*. Aqui, interessa-nos diretamente o segundo: *plecto*.

O segundo campo semântico-conceitual é o de *plecto*, do qual, a propósito, provém *plica*. Aqui a idéia fundamental é a de tecer (do grego *pléco*, entretece) e, portanto, também a de tecido. O conceito de dobra nos introduz em uma idéia da

<sup>1</sup> DELEUZE, Gilles. A dobra: Leibniz e o Barroco. São Paulo: Papirus, 1991, p.201.

<sup>2</sup> Disponível <http://www.etimo.it/?term=carcere>. Acesso em 26 de agosto de 2010.

verdade como algo essencialmente vestido. Filosofar é como descascar uma cebola: Sob cada camada há outra e assim, sucessivamente. Sob o vestido está a pele, mas a pele é também um tecido.<sup>3</sup>

A *teresa* pode ser vista como uma narrativa, uma máquina de leitura. Uma narrativa do sonho de liberdade, como a utilizada na emblemática Fuga de Peniche<sup>4</sup> ou fuga da prisão dos sentidos. Fuga possibilitada por uma tessitura com o mesmo tecido sobre o qual o corpo descansava, um tecido que era vestido para a cama do catre torna-se portador daquele corpo que já não está mais na prisão. Fuga, que pode ser lida a partir da idéia de Perniola como trânsito, a modernidade como tempo barroco, como queriam Gilles Deleuze e Guy Debord, um tempo sem centro, temporalidades dobradas sobre si mesmas. Um mundo como que composto por todos os meios, a plenitude dos tempos, tudo tramado tal uma *teresa*: vários tecidos em uma única peça. “Hoje esta plenitude do tempo, esta imposição do presente com sua dimensão única, manifesta-se na contradição, na identificação e na recíproca

---

<sup>3</sup> PERNIOLA. Mario. *Enigmas. Egípcio, barroco y neobarroco em la sociedad y el arte*. Murcia: ENDEAC, 2003p. 19. Tradução livre minha. Há uma tradução da Professora Susana Scramim publicada pela editora Argos de Chapecó porém, não pude consultá-la.

<sup>4</sup> A famosa Fuga de Peniche foi uma das mais espetaculares da história do fascismo português, por se tratar de uma das prisões de mais alta segurança do Estado Novo. No dia 3 de Janeiro de 1960 evadem-se do forte de Peniche: Álvaro Cunhal, Joaquim Gomes, Carlos Costa, Jaime Serra, Francisco Miguel, José Carlos, Guilherme Carvalho, Pedro Soares, Rogério de Carvalho e Francisco Martins Rodrigues. No fim da tarde pára na vila de Peniche, em frente ao forte, um carro com o porta-bagagens aberto. Era o sinal de que do exterior estava tudo a postos. Quem deu o sinal foi o ator, já falecido, Rogério Paulo. Dado e recebido o sinal, no interior do forte dá-se início à ação planeada. O carcereiro foi neutralizado com uma anestesia e com a ajuda de uma sentinela – José Alves – integrado na organização da fuga, os fugitivos passaram, sem serem notados, a parte mais exposta do percurso. Estando no piso superior, descem para o piso de baixo por uma árvore. **Daí correm para a muralha exterior para descerem, um a um, através de uma corda feita de lençóis para o fosso exterior do forte.** Tiveram ainda que saltar um muro para chegar à vila, onde estavam à espera os automóveis que os haviam de transportar para as casas clandestinas onde deveriam passar a noite. Disponível em [http://www.citi.pt/cultura/artes\\_plasticas/desenho/alvaro\\_cunhal/fuga\\_peniche.html](http://www.citi.pt/cultura/artes_plasticas/desenho/alvaro_cunhal/fuga_peniche.html). Acesso em 20 /08/2010.(Grifo meu)

anulação das noções, até ontem mesmo, opostas de atualidade e repertório, de evidência e arquivo, de exposição e armazém.”<sup>5</sup>

Na *teresa* dobrada, amassada, ou seja, com os tecidos e tempos misturados, deixam vestígios de singularidade nas impressões digitais que marcam, sutis, os caracteres deste relato. Restam nas paredes dos cárceres, a escrita sucessiva, sobreposta, a rasura decantada enquanto não lida, um palimpsesto. Restam na parede do cárcere as marcas do tempo, de um tempo complexo trançado à moda de uma *teresa*, de um veículo que poderia seguir as instruções do Dr. Faustrol e sua máquina do tempo<sup>6</sup>. Pensar com esta máquina é saber que “Qualquer parcela de simultaneidade de Tempo é estendida e pode ser explorada por máquinas que viajam no espaço.”<sup>7</sup> Eis uma espécie de fuga que subverte o significante ‘escapar’, fugir da ameaça, mas uma fuga do significante que aprisiona, que consigna os sentidos, que assina com outro a responsabilidade, um pacto com o arconte. Essa fuga planejada e ousada é característica das narrativas pós-modernas. Como aponta Silviano Santiago<sup>8</sup>, o narrador pós-moderno narra uma vivência que não é a própria experiência. Esse narrador utiliza a assinatura de outro, cria uma testemunha para poder falar. A fuga do nome nas obras de Beckett; a fuga para uma música interior, quem sabe lúgubre, de Bartleby, o escrivão, ou ao trânsito entre as zonas de apagamento e duplicidade de Antonin Artaud.

As portas de fuga do romance de Osman Lins se abrem para um lugar indiscernível da narrativa. A trança é atirada pela janela. Agora é descer pelos discursos dos narradores sempre problemáticos, cujos espaços sempre tão incertos se confundem seja por uma anestesia ou pelas malhas da ficção. Ou da *teresa*. A fuga do tempo cronológico é um dos motes deste relato exemplificado pelo encontro da protagonista Maria de França com uma notícia de jornal que traz a história de uma

---

<sup>5</sup> PERNIOLA. *Op. cit.* p.93.

<sup>6</sup> No início do século XX o autor da peça *Ubu Roi*, escreve o texto chamado “Comentário e instruções para a construção da máquina do tempo”. Texto em que levanta as possibilidades da leitura do tempo como quarta dimensão do espaço. Disponível em

<http://www.efluviomagnetico.com/txt.php?id=54&sec=2>, acessado em 11-04-2010.

<sup>7</sup> JARRY, Alfred. “Comentário e instruções para a construção da máquina do tempo”.

<sup>8</sup> SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”. In. *Nas Malhas das Letras*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p.44-60.



“ladra Ana, de um certo lugar nomeado Grécia”<sup>9</sup>. Ana é a Rainha dos cárceres da Grécia. Este “nome dobradiça” ANA, palíndromo anacrônico move-se invisível por todo o relato para mostrar que

O tempo acumula mudanças no espaço. Para não saber de que modo ele passa, Ana, apavorada, cruza a Grécia inteira, de cidade em cidade, de prisão em prisão: foge das transformações nas coisas e, assim, de apreender um dos modos do fluir do tempo...

Qualquer obra ou construção – bordado, casa, família, poema- ensina um pouco sobre o modo como passa o tempo. Por isto Ana recusa todo compromisso regular, fugindo sempre das circunstâncias que façam algo crescer de suas mãos. ...Seu próprio nome, Ana, sugeria a idéia de oposição, de movimento contrário.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> *ARCG*, p. 214.

<sup>10</sup> *Idem.*, p. 217.



Gravuras de Margarida Tengarrinha sobre desenho de Alvaro Cunhal

Como um palimpsesto, vamos ler o livro de Osman Lins. Utilizaremos a *teresa* para descer através das citações e, a cada andar descido, veremos as camadas que compõem certos personagens e a estratégia espaço-temporal deste romance. Guiará nosso olhar a *teresa*, lembrando-nos, como o tecido tramado e depois amarrado a outro, que o trabalho da escrita é sempre reescrita, citação e, antes, leitura. Vamos nos aproximar de algumas rasuras nas paredes deste cárcere, possibilidade híbrida na gênese deste “tecido de simulações”<sup>11</sup>. Sigamos os olhos do narrador, as digitais deladoras de seus passeios pela *teresa*, seu olhar sobre os personagens re-colhidos em seu diário, memorial de sua literatura, caminhos que se bifurcam levando ao extravio o próprio leitor.

Gravuras de Margarida Tengarrinha sobre desenho de Alvaro Cunhal

---

<sup>11</sup> LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Cia das Letras, 2005, p.108. Daqui em diante apenas *ARCG*.



**Gravuras de Margarida Tengarrinha sobre desenho de Alvaro Cunhal**

imaginar teresa

Cadê Tereza?  
La, la, la, la, la, la, La

Jorge Bem Jor

No volume de narrativas intitulado *Um General na Biblioteca*<sup>12</sup>, Italo Calvino, em uma narrativa curta, descreve uma cena que ilustra, de alguma forma, algo do que aqui queremos discutir. Ao menos ajudará a elaborar a imagem da máquina de leitura que usaremos durante o trabalho. A narrativa é *O homem que chamava Teresa*<sup>13</sup>.

Um homem parado diante de um edifício chamava pelo nome de Teresa. Chamava pela suposta mulher e olhava para cima. Nada acontecia. Juntaram-se a ele primeiro um, depois outro, até obter ao seu lado uma pequena multidão de pessoas a gritar por Teresa.

Passou mais um e juntou-se a nós; quinze minutos depois estávamos reunidos num grupo, uns vinte, quase. E de vez em quando chegava mais um. Não foi fácil chegarmos a um acordo para gritarmos direito, todos juntos. Havia sempre um que começava antes do “três” ou que demorava demais, mas no final já conseguíamos fazer alguma coisa benfeita. Combinou-se que “Te” seria dito baixo e longo, “re”, agudo e longo, e “sa”, baixo e breve. Funcionou muito bem. Mas, vez por outra, havia uma briga porque alguém desafinava. Já começávamos a perder o fôlego quando um de nós, que a julgar pela voz devia ter a cara cheia de sardas, perguntou:

—Mas vocês têm certeza de que ela está em casa?

Teresa, a suposta mulher, não era vista, não dava retorno, não aparecia nem na janela, tampouco na narrativa, exceto pelo nome. Teresa existia apenas no traço da letra do texto e na imaginação de quem acompanhara o homem que chamava Teresa. As pessoas obstinadas não desistiam, já haviam incorporado a performance do primeiro. O “sujeito da voz cheia de sardas”, por exemplo, não desistia. Acreditavam que sua imagem surgisse, que Teresa apareceria na janela, que satisfaria o desejo

---

<sup>12</sup> CALVINO, Ítalo. *Um General na Biblioteca*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

<sup>13</sup> Ver Anexos.

de todos, o súbito desejo de ver uma imagem desconhecida, obscura. Depois de algum tempo entrecortados por tentativas infrutíferas, Teresa não apareceu. A não ser aquela que cada um dos personagens inominados ou ainda, aquela a qual nós imaginamos. Neste lugar imaginário Teresa apareceu. Diante de uma situação onde o imaginário é o único avalista, alguém cético perguntou:

— O senhor não teria desejado fazer uma brincadeira conosco? — perguntou o das sardas, desconfiado.

— Eu, hein! — disse ofendido, e me virei para os outros para pedir que confirmassem minhas boas intenções.

Os outros ficaram calados, mostrando não terem captado a insinuação. Houve um instante de constrangimento.

— Vejamos — disse um deles, bondoso.

— Podemos chamar Teresa mais uma vez, e depois vamos para casa.

E chamamos mais uma vez — um, dois, três, Teresa! —, mas já não deu muito certo. Depois nos dispersamos, uns por aqui, outros por ali. Eu já havia chegado à praça quando tive a impressão de ainda ouvir uma voz que gritava:

— Tee-reee-sa!

Alguém deve ter ficado chamando, obstinado.

O narrador descrevia as pessoas não pelo seu rosto, mas por características físicas, ou ainda, por menos que a materialidade, por sua voz, acreditavam na crença que o desconhecido lhes outorgara. É o princípio da ficção.

O mesmo Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* ao falar da visibilidade, a partir de um trecho da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, argumenta a propósito da imaginação, que existem dois tipos ou dois processos. Um dos processos é o que parte do olhar, da coisa vista que posteriormente se desdobra no verbal, na palavra. O outro é o que faz o caminho inverso, ou seja, as imagens que se descolam das palavras, da escritura para alcançar o estatuto da imagem. Calvino diz ainda que a leitura aproxima-se do primeiro processo e que o cinema se assemelha à imaginação pelo processo de formação das imagens, pois, como a imaginação, o cinema é feito por

etapas: o corte e a montagem produzirão a imagem da narrativa nos movimentos dos quadros.

Mesmo assim, elucubrando, convida ao leitor que se aproxime e perceba que o diagnóstico se dá pelo mesmo problema do ovo e da galinha. De forma sucinta e até reducionista, a conversa de Calvino aponta para a seguinte problemática da modernidade: a profusão de imagens na sociedade do espetáculo cauteriza a imaginação. Calvino aposta na imaginação como repertório de potências, “de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido”<sup>14</sup>. O autor de *O cavaleiro Inexistente* atribui à fantasia -ao fantasma, portanto- imagens engendradas na memória mesmo na ausência da coisa perdida como marca mnemônica<sup>15</sup>. Na modernidade o aparelho óptico é bombardeado pelos estímulos da sociedade de consumo, a visibilidade a que se refere Calvino em seu texto é uma forma de produção de impressões, de marcas reelaboradas pelas leituras. Como nos comportarmos na profusão de imagens a que somos expostos diariamente, interferindo em nossas experiências e memórias? Ou como alerta o escritor preocupado com o poder de fabulação:

O poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas? Antigamente a memória visiva de um indivíduo estava limitada ao patrimônio de suas experiências diretas e a um reduzido repertório de imagens refletidas pela cultura; a possibilidade de dar formas a mitos pessoais nascia do modo pelo qual os fragmentos dessa memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas. Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil

---

<sup>14</sup> CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio* São Paulo: Cia das letras, 2002. p.106.

<sup>15</sup> Conforme Freud em *Além do princípio do Prazer*.

estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo.<sup>16</sup>

A *teresa* pode ser pensada como a página em branco, a escritura da ausência, a memória daquilo que não está mais. Como no caso de Marie Thérèse Walter, uma das amantes de Pablo Picasso. A mulher que acompanhou o pintor durante muitos anos, mas nunca o possuiu como companheiro esteve sempre ausente, visitada pelo artista mesmo enquanto mantinha relações mais firmes com outras mulheres. Marie Thérèse é uma metonímia da imagem fugidia. Em 1977, quatro anos depois da morte do seu autor – ao menos autor enquanto pintura- Marie Thérèse, com auxílio de uma corda, enforca-se. Seu retrato, pintado anos antes de seu desaparecimento, é pura fiação de linhas que a tecem conferindo à sua imagem movimento e visibilidade no rosto pensativo reflexivo.



**Pablo Picasso: Marie Thérèse**

---

<sup>16</sup> CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio* São Paulo: Cia das letras, 2002, p. 107.



Eis a preocupação destes escritores, tanto de Osman Lins, quanto de Italo Calvino: fabulação. Osman Lins, colocando um livro como protagonista de seu romance. Protagonista que indaga e confunde o narrador, protagonista que traga o narrador para seu território. Para segui-lo aqui, usaremos a imagem da *teresa* como linha de fuga, seguindo conselhos de Gilles Deleuze e Felix Guattari<sup>17</sup>. Linhas que funcionam não como fuga de um cárcere, como fuga dos sentidos em direção ao sem sentido. A fuga é uma fuga para dentro da página, para o interior da linguagem, porque somente aí nestes subsolos do sentido é possível encontrar a passagem para Alice e seu gato<sup>18</sup>. Nestas variações exercitaremos a “capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens.”<sup>19</sup>

Semelhante ao poema *Psicologia da Composição*<sup>20</sup>, de João Cabral de Mello Neto, a *teresa* é página branca, tecido imaculado antes da mancha gráfica e da memória; o tecido da *teresa* figura o enredo do livro de Osman Lins, um diário de um professor sobre sua amante morta. A *teresa* pode ser vista por um golpe óptico da saudade. Assim como território de memória são os poemas de João Cabral de Melo Neto, de cujos versos Recife nunca está longe, mesmo em Sevilha, como livro de cabeceira. Em Sevilha, Pernambuco é *teresa* e aqui neste trabalho os textos tramados ajudam a montar outra *teresa* mas para traçar rumos diversos a partir de uma leitura. A *teresa* serve como aparato mnemônico, como coisa que agrupamos perto em uma relação afetiva, como coisa de cabeceira

---

<sup>17</sup> DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Kafka, Por uma Literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

<sup>18</sup> Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, o narrador do diário por três vezes durante sua narrativa cita trechos de Alice através do espelho. Isto reflete o envolvimento do narrador com o livro de sua amante. Acontece a imersão do narrador na obra de Julia Marquês Enone. Cria-se “um espaço híbrido, onde um espaço firme e um espaço móvel associam-se” (Lins:2005, p. 119)

<sup>19</sup> Idem. p. 108.

<sup>20</sup> Esta folha branca/me proscree o sonho,/me incita ao verso/nítido e preciso.//Eu me refugio/nesta praia pura/onde nada existe/em que a noite pouse.//Como não há noite/cessa toda fonte;/como não há fonte/cessa toda fuga;/como não há fuga/nada lembra o fluir/de meu tempo, ao vento/que nele sopra o tempo.

## Coisas de Cabeceira: Recife<sup>21</sup>

Diversas coisas se alinham na memória  
numa prateleira com o rótulo: Recife.  
Coisas como de cabeceira da memória.  
a um tempo coisas e no próprio índice;  
e pois que em índice: densas, recortadas,  
bem legíveis, em suas formas simples.

## 2

Algumas delas, e fora as já contadas:  
o combogó, cristal do número quatro;  
os paralelepípedos de algumas ruas,  
de linhas elegantes, mas grão áspero;  
a empena dos telhados, quinas agudas  
como se também para cortar, telhados;  
os sobrados, paginados em romancero,  
várias colunas por fôlio, impressados.  
(Coisas de cabeceira, firmando módulos:  
assim, o do vulto esguio dos sobrados).

Por isso as voltas, órbitas pelas quais transitou este narrador, o da dissertação, para então tecer este relato que já não possui um logradouro de origem; possui, quando muito, um vulto esguio que percorre as paredes do livro. As voltas da *teresa* são ao mesmo tempo causas e efeitos destas vertigens. Então talvez dissesse o narrador deste último livro impresso de Osman Lins, 'se já não há Julia Marquезin Enone, morta, nada há e por isso mesmo escrevo um livro sobre o seu livro'. E por acreditarmos nesta máquina do mundo mais uma vez inventada (e assim estamos dizendo redobrada, revoltada, e assim estamos dizendo *teresa*, chamando Teresa!!) utilizamos essa *teresa* fiada para guiar esta leitura. A *teresa* é mecanismo barroco por poder-se dobrar ao infinito, por possibilitar o trânsito a partir da leitura de Osman

---

<sup>21</sup> MELO NETO, João Cabral de. A educação pela Pedra. In. Obra Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 337.

Lins para outros espaços narrativos, fundi-los como semelhantes extraindo as diferenças sobre as quais trabalharemos.

Primeiríssima dobra antes de iniciar o texto: o Livro comentado pelo narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* chama-se *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Livro este inédito deixado pela amante, morta em um atropelamento. O narrador decide, para desenvolver seu estudo, escrever um diário. O diário presta-se ao seu ensaio como um corpo poroso totalmente flexível, dobrado ao infinito, tanto quantos são infinitos os dias, a noção temporal da memória.



## *veredas viperinas*

Para de ondular, agora, cobra coral:  
a fim de que eu copie as cores  
com que te adornas,  
a fim de que eu faça um colar para dar  
à minha amada,  
a fim de que tua beleza  
teu langor  
tua elegân...cia  
reinem sobre as cobras não corais.

Waly Salomão

O artista plástico Tunga<sup>22</sup> exerce a fabricação de uma espécie de *teresa* em uma instalação chamada ‘Vanguardas Viperinas’, publicada no livro *Barroco de Lírios*<sup>23</sup>. Partindo de uma notícia de jornal, “Desvios Sócio-Biológicos em espécimes Bothrops” (fig.01) Tunga rearma o arquivo atualizando os materiais para refazer o assunto do relato jornalístico sobre o confronto das cobras. Tunga leva a público uma trança feita com serpentes expostas em um “ring de vidro” dentro do qual as serpentes se movem sobre reproduções da imagem das serpentes no jornal. Utiliza ainda arames de metal formando assim outra *teresa* metálica (fig 02) com um laço azul. Outra confecção ou ‘confricção’ (a ficção feita com algo até então perdido, o achado, a “iluminação profana”) feita a partir de achados de textos de antropólogos encontrados na pesquisa para um filme. O resultado destes acasos foi a instalação *Xipófagas Capilares Entre Nós*. Tunga rearma um arquivo que trazia a notícia ou um relato de um naturalista dinamarquês chamado Pieter Wilhelm Lund, que dedicara grande parte de sua vida em pesquisas no Brasil. Lund narra um mito nórdico de duas

---

<sup>22</sup> Em Palíndromo Incerto, publicado na Revista Outra Travessia nº 04 (Florianópolis: UFSC, 2005), Marta Martins aproxima a peça Palíndromo Incesto de Tunga ao palíndromo que rege a narrativa do romance Avalovara (1947) de Osman Lins. Marta Martins discute, entre outras coisas, a autonomia da obra de arte e sua vinculação com a mimese após as vanguardas, ou seja, as figuras do quadrado e da espiral servem para pensar respectivamente a historiografia linear e o anacronismo na leitura das obras de arte.

<sup>23</sup> TUNGA. *Barroco de Lírios*. São Paulo: Cosac & Naif, 1997.

meninas nascidas xipófagas capilares (fig. 03) que foram decapitadas cujos cabelos depois da morte se transformavam em ouro.

Além das imagens altamente barrocas pela sua estratificação de sentidos, de retorno a um tempo imemorial, há o próprio procedimento do artista que se assemelha muito ao de Osman Lins no que tem de barroco em sua linguagem elaborada com a matéria carregada de mitos e cenas ancestrais, conhecidas através de relatos ou reinventadas com a música da modernidade. Escreve Tunga na abertura de seu *Barroco de Lírios*:

Sempre gostei de bagunça. Nem de ordem nem desordem. Bagunça. O que tenho à mão vou mexendo até perder, pra depois achar de novo. Achando o que perdi, acho o novo de novo, reencontro o novo no velho – é como a luz, a velha luz, descansada e sempre nova de novo.<sup>24</sup>



**Figura1**

---

<sup>24</sup> TUNGA. *Barroco de Lírios*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997,p.07.

As *teresas* formadas pelas peças *Vanguardas Viperinas* sugerem também o caminho que se bifurca na tomada dos sentidos. A língua da serpente que tenta engolir a própria cauda, desvia a tensão do leitor através da simulação das tranças elaboradas tanto pelas próprias serpentes, quanto pela elaboração feita com arames. As imagens da Urobóro e da Anfisbena, imagens-movimento, são tratadas nestas obras como um dos objetos anacronicos. O tempo é suspenso de sua rota da continuidade para, através da montagem, adquirir a plenitude dos instantes. Ao sofrer esta paragem, as serpentes trançadas adquirem um caráter atemporal, descentrado e sem origem porque o tempo que interessa aqui nesta leitura é o tempo trançado de agora. “O tempo, sendo essencialmente circular, não tem direção,”<sup>25</sup> nos diz Giorgio Agamben. O tempo não tem início, meio e fim, a não ser quanto este círculo gira e passa novamente por um marco, como o ponteiro a cada vez que percorre os 60 minutos. Assim parece a história secularizada e estanque, a história que carrega os marcos dos movimentos estaqueados em um momento distante de nós, anteriores a nós. Agamben lembra um dos *Problemas* de Aristóteles que põe em questão nossa posição no tempo – caso seja possível posicionar em lugar único. Aqui já aparece uma ideia que hoje, bem conhecida, chamamos de anacronismo.

O anacronismo surge no momento da aparição da imagem. No caso do livro de Osman Lins figuras como a protagonista Maria de França e personagens quiromânticos como Alberto Magno e Ronfilo Rivaldo surgem vindos de um tempo arcaico e permanecem no romance produzindo uma duração, fazendo o passado sobreviver (conceito de Aby Warburg) formando imagens contemporâneas, ou tornando-nos contemporâneos da imagem. Esta oscilação na qual nos colocamos diante da imagem como se estivéssemos ao mesmo tempo diante de uma superfície que subvertesse a ideia de “fonte de futuro ou de esquecimento do passado” foi chamada por Walter Benjamin de imagem dialética.

---

<sup>25</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Tempo e História – Crítica do instante e do contínuo*. In. *Infância e História*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 112.



**Figura 2**

A imagem dialética como redemoinho do tempo, como volutas cujo caráter destrutivo detona os conceitos rígidos de origem. A imagem se prostra diante de nós como as portas da lei, ou melhor, nos colocamos diante da imagem como o personagem da narrativa kafkiana que passa a vida inteira diante dos portões da lei. Diante da imagem temos que reconhecer nosso estado perecível, nossa fragilidade diante do tempo; a imagem, perene, terá sempre mais potência de memória que os observadores “diante dela somos frágeis”, “diante de nós ela é o elemento do futuro”<sup>26</sup>. Anacronismo pode ser pensado como segmento de tempo, como ritmo, síncope. Uma supressão no percurso da linha do tempo histórico. Uma volta da *teresa*.

Contrária à concepção cristã do tempo rumo ao fim, estas *voltas da teresa* propõem uma leitura do tempo neste romance como um tempo *kairológico*, proporcionado pelas datas do diário que, apesar das interrupções da escritura, e também por estas, proporcionam uma apreensão do tempo pleno. Jeane Marie Gagnebin escreveu em algum

---

<sup>26</sup> DIDI-HUBERMANN, Georges. “La imagem malícia”. In. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 12.



lugar que a percepção do tempo cairológico é semelhante a tomar uma cabeleira toda nas mãos, como se apanhasse todas as temporalidades ao mesmo tempo; uma imagem sugestiva se posta ao lado daquela das gêmeas xipófagas: tomar todos os fios do tempo de uma só vez.

A *teresa* é uma imagem espacial ou seja, feita de tempos tramados, assim pretende ser este trabalho. Ainda Agamben vai nos falar do *cairós* como este

...tempo experimentado nas revoluções autênticas, as quais, como recorda Benjamin, sempre foram vividas como uma suspensão do tempo e como uma interrupção da cronologia; porém, uma revolução da qual brotasse, não uma nova cronologia, mas uma mudança qualitativa do tempo (uma cairologia), seria a mais grávida de consequências e a única que não poderia ser absorvida no refluxo da restauração.

<sup>27</sup>



**Figura 3**

---

<sup>27</sup> AGAMBEN. Giorgio. *Op. cit.*, p. 128

Mesmo que seja datada cada página do diário, as inscrições serão suplantadas no fim do livro pelas falas fundidas do narrador com personagens do romance lido por ele. Neste momento o diário não mais será datado: é quando surge estropeada a gata de Maria de França. A personagem do livro só poderia ter sua solicitação (o benefício da Previdência Social) atendida, por uma oportunidade inesperada, uma abertura no tempo cairológico. O tempo *kairológico* é aquele tempo que reúne a possibilidade de todo o tempo, a idéia de tempo messiânico que percorre a obra do filósofo alemão Walter Benjamin. A concepção de história de Walter Benjamin, atestada nas suas teses escritas em 1940. Benjamin propõe uma leitura da história a contrapelo (tese 7), ou seja, uma abertura na trama da história oficial, uma revolução do tempo ou uma volta na *teresa*.

Ralf Konersmann qualifica a Filosofia da História benjaminiana de *kairologia* e nos dá a possível procedência dos conceitos de presente, instante, *jetztzeit*, iluminação profana, imagens dialéticas, constelações. *Kairós*, na origem, indica a abertura triangular na tecelagem de fios e a corrente de fios ora elevada ora reclinada ou ainda atravessada por um repuxo mais forte. Quando se dá tal abertura inesperada, ocasional na triangulação dos fios, ocorrem mudanças nas triangulações.<sup>28</sup>

São estas voltas, as voltas da *teresa*, que auxiliam a proposta deste estudo. O processo de espelhamento experimentado pelo autor e personagem de ficção, o reflexo da teoria na ficção, constituem o movimento pendular, os elementos oscilantes que tornam instigantes os escritos de Osman Lins e que impulsionam este trabalho.

A voluta ocorre quando uma escritura reaparece sobre o mesmo fundo e nesta reaparição, neste salto, sua configuração apresenta um corpo diferente que dança nas esferas do gigantismo e da miniatura, do original ao disseminado. Estas são questões implícitas em *A rainha dos cárceres da Grécia*: a reaparição do diferente a partir do modelo, a simulação a intempestividade. A imagem da *teresa* aqui proposta se aproxima, de certa forma, ao movimento anacrônico produzido pelo procedimento de corte e montagem. A ficção de Osman Lins, em

---

<sup>28</sup> MATOS, Olgária. “A rosa de Paracelso”. In. NOVAES, Adauto. (org.) *Tempo e História*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p.253.

particular *A rainha dos cárceres da Grécia*, como veremos, ao utilizar o recurso do diário, opera um movimento anacrônico e de repetição. Faremos a leitura de um livro e dele, por vezes, nos distanciaremos propositalmente para olhar o outro lado da “fita de Moebius”, para tentar uma leitura que se aproxime da própria estratégia narrativa deste escritor. Osman Lins produz uma narrativa que se arma sob a égide da memória, ao repetir o título do livro, usando o nome do livro lido pelo narrador para nomear seu próprio livro; ao resgatar a personagem medieval Marie de France, que reaparece em Recife com a louca Maria de França; ao trazer à tona personagens quiromantes da história e fundir as cidades de Olinda e Recife. Com todo este conteúdo em um diário, o autor pernambucano escreve um livro com paragens e montagens, o que lhe atribui

A força e a graça da repetição, a novidade que traz, é o retorno em possibilidade daquilo que foi. A repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, torna-o de novo possível. Repetir uma coisa é torná-la de novo possível. É aí que reside a proximidade entre a repetição e a memória. Dado que a memória não pode também ela devolver-nos tal qual aquilo que foi. Seria o inferno. A memória restitui ao passado a sua possibilidade. É o sentido desta experiência teológica que Benjamin via na memória, quando dizia que a recordação faz do inacabado um acabado, e do acabado um inacabado. A memória é, por assim dizer, o órgão de modalização do real, aquilo que pode transformar o real em possível e o possível em real<sup>29</sup>

A idéia de obra literária como edifício, torre, serve para pensar o texto tanto em sua verticalidade, quanto em seus platôs, na trama que estas linhas constituem: relatos. Estes relatos se confundem tanto em textos críticos quanto em produções do espírito, como disse Paul Valéry na sua aula inaugural sobre poética no Collège de France em 1937. Paul Valéry falava de um dos andares deste edifício, lembremos, a literatura. E sua fala estava direcionada à criação e à leitura destas obras, a de

---

<sup>29</sup> AGAMBEN, Giorgio. O cinema de Guy Debord. Disponível em <http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>, acessado em 30 de março de 2009.

como nos apoderamos delas, principalmente a forma como as tomamos como elaboramos o discurso crítico. Acontece que, na narrativa elaborada por alguns escritores, a crítica se redobra (complica) junto com a ficção o que, de certa maneira, opera a linguagem num movimento de urdidura em uma “maquinaria mais complexa”. A duplicação ativada por essa urdidura promove o retorno de elementos considerados do passado por uma historiografia linear, mas que ressurge sob o signo do novo, pelo movimento dos fios das escritas no dentro e fora de uma espécie de tear. A *teresa* atravessa o texto como uma agulha perfurando o lençol do passado<sup>30</sup>.

A repetição gerando diferenças. A crítica, que espera a representação de fatos oriundos de uma realidade tangível, desmorona diante de uma narrativa que tem como alicerce a potência da queda. Queda em um espaço cujas temporalidades fornecem matéria para a criação de uma verdade sem modelo, verdade sem testemunhas oculares.

Podemos seguir as palavras de Juan José Saer ao dizer que a ficção não reivindica a veracidade. Saer aponta para o fato de que a emancipação da narrativa em face da cadeia de verossimilhança vem desde suas remotas origens. É como se, deste edifício, saltássemos para o abismo inverificável das escadarias espirais da Biblioteca de Babel. Seguindo as palavras de Juan Jose Saer, o caráter duplo da ficção é o que impulsiona o salto e

...ao dar o salto ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, submerge-se em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como essa realidade está feita. A ficção não é uma reivindicação *do falso*... O paradoxo próprio da ficção reside no fato de que,

---

<sup>30</sup> Para Gilles Deleuze o lençol do passado constitui um coexistir de tempos. Deleuze diz que a memória não está em nós, nós é que nos movemos em uma memória-Ser. Retoma as reflexões de Agostinho para argumentar que “há sempre um presente do futuro, um presente do presente, um presente do passado” (Cf. A imagem-Tempo, p. 124). Nestas circunstâncias temporais da memória, o livro de O. L. apresenta-se como um caráter destrutivo da imagem do romance.

se recorre ao falso, o faz para aumentar sua credibilidade<sup>31</sup>

Fazendo coro ao que diz o escritor argentino, Mario Perniola alerta para a noção de simulacro como algo independente da sucessão, ou seja, o simulacro não obedece a hierarquia pois “a noção de simulacro não deve ser entendida como sinônimo de mentira ou de engano, e sim justamente ao contrário, como garantia da dignidade da cópia, de seu direito a durar. Sua importância está em garantir a sobrevivência, a presença física do passado no presente”. A ficção é algo como entretecer coisas distintas gerando um novo texto. As imagens se complicam, se enroscam criando realidades. Estamos aqui, diante de um edifício de linguagem, seja um romance ou *hai-kai*, um opúsculo ou poema elaborado com poucas palavras; dentro e ao mesmo tempo diante da torre permanecemos como que em um universo pintado por Giorgio de Chirico (1888-1978): uma aridez vista pelas janelas de uma estrutura vertical, um enigma utilizado algumas vezes como títulos de suas pinturas. Mário Perniola vai dizer que o sujeito enigmático é na modernidade o sujeito que perdeu sua individualidade e por isso ingressa num espaço enigmático.<sup>32</sup>

De Chirico, em alguns de seus trabalhos, pinta uma arquitetura arcaica, aquedutos, volutas, colunas e, coabitando este universo quase sempre sombreado, há robôs, sujeitos sem rostos ou corpos maquínicos. O pintor “greco-romano” traduz, em suas telas das décadas de 10 e 20 do século passado, o conceito de contemporaneidade caros a Walter Benjamin e Giorgio Agamben, ou seja, a contemporaneidade como uma relação amistosa com o passado. Um lugar em que os traços se desenvolvem em volutas de tempos com um lençol a encobrir um único tempo. Ao pintor é cara a ideia que se difundirá muitos anos depois, em nosso presente, a ideia de que o arquivo é essencial para arte e que a forma pela qual se reorganizam estes arquivos, nos permitem armar um plano de leitura como este aqui proposto. Daí que a ideia da *teresa* fosse útil para desdobrarmos uma leitura deste livro. Como uma superfície sobre a qual o Sentido dançasse.

---

<sup>31</sup> SAER, Juan José. *O conceito de Ficção*. Buenos Aires: *Punto de Vista*, 40, jul-set. 1991. Texto traduzido por Jorge Wolff para o periódico *Sopro*.

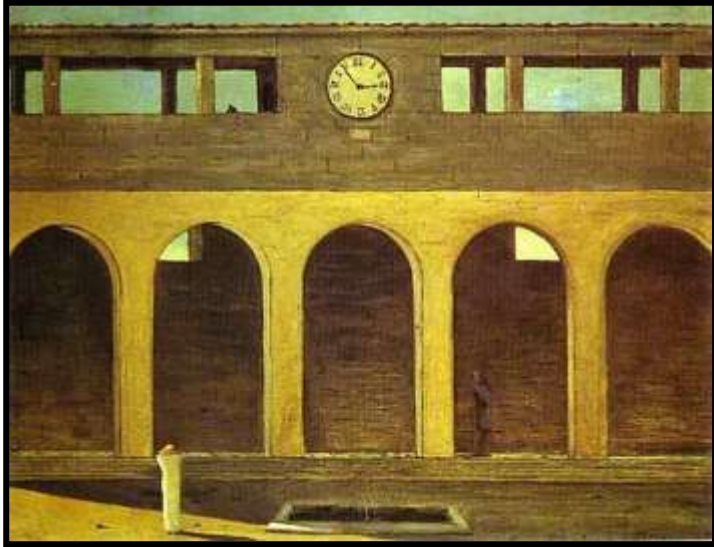
<sup>32</sup> PERNIOLA. Op.cit. p.86.



**The Enigma of a Day - early 1914**



**The archeologist, 1927**



**The Enigma of the Hour – 1911**



primeira volta da Teresa:

[ensaios para uma narrativa ou vice-versa]



19 de julho

Que vale o resumo de um livro? Prática superficial difunde e reanima a ideia corrente segundo a qual a história é o romance, não um de seus aspectos, dos que menos ilustram a arte de narrar.

Osman Lins

Jean-Luc nancy em *El olvido de la filosofía* levanta um apanhado de noções pertinentes à filosofia ocidental e à problematização da questão do sentido. A questão não é colocada como uma urgência em superar os obstáculos colocados pela elaboração do sentido, antes, para evitar este jogo dialético de superação, teremos que levar em conta um desdobramento das intenções. A linguagem foi tomada pelos estruturalistas e convertida em função, e não como linguagem. Assim, diz Nancy, “a própria funcionalidade, e a própria funcionalidade se convertia em mensagem”<sup>33</sup>.

*A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins, pode ser lido como um ensaio que desmonta o sentido tradicional do romance. O romance que foge tanto das estruturas da linguagem romanesca, quanto do jogo de formas. De certa maneira, Osman foge àquilo que Pierre Francastel escreve sobre o termo ‘estrutura’ nas artes. Num texto, chamado *Nota sobre o emprego do termo ‘Estrutura’ em história da arte*, Francastel diz que

Todas as teorias relativas à vida das formas baseiam-se na idéia de que a função da arte é a de reproduzir um objeto ou um ser existente, ou ainda, a de dar corpo a uma noção, a um símbolo. Assim a teoria realista e a teoria simbólica da arte são, na realidade, os dois aspectos de uma mesma

---

<sup>33</sup> Nancy, Jean-Luc. *El olvido de la filosofía*. Trad. Pablo P. Velamazán. Madrid: Arena Liros, 2003, p. 10

crença na existência de modelos preexistentes com relação à atividade do artista.<sup>34</sup>

A preexistência de algo que anteceda o objeto artístico leva-nos a pensar na imitação ou na subversão deste modelo. Quando se imita ou se tem um modelo como referência para criação de algo, seja uma camisa, um edifício, um barco de pesca, ou uma narrativa, o processo criativo se movimenta sobre um solo mais firme, sobre uma imagem que sirva de lastro para que outra surja ou possa ser estivada. De alguma maneira se trabalha sobre um sentido, algo que faça eco nas percepções. Eis o nó a ser desfeito (será possível?), a questão sobre a qual Jean-Luc Nancy trabalha extensivamente (não diria exaustivamente, porque a questão não se exaure, não finda). O modelo, portanto, é aquilo que faz sentido, é um eco de uma imagem já existente.

Para Nancy, pensar o sentido seria como algo que assume a forma de uma abertura. Mas se estamos pensando com Nancy, em um sentido que seja o contrário de uma cripta, de uma estância fechada, se pensarmos em pura abertura, teremos o problema de construir um corpo, pois em uma abertura completa não haverá limites ou limiares que sirvam de contingência para reter algo que venha possivelmente formar um corpo. Teríamos então uma proliferação de corpos como mônadas elevadas a uma potência infinita.

O que acontece, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, é o agenciamento de temporalidades, um jogo espectral que projeta o reflexo, o espelhamento do próprio título e do nome da protagonista. O uso do diário como instrumento do tempo linear é pura dissimulação. O artifício narrativo do escritor pernambucano traz, para o Recife contemporâneo, uma personagem cuja aparição registra-se no século XII. Uma operação narrativa que põe em cheque a representação não só na feitura de um romance dissimulado em um diário escrito por um sujeito que mal se reconhece. Há um retorno ou um uso da tradição dos antigos, da história recontada por um narrador que se apresenta como gesto ou ausência. O uso do diário se configura como a possibilidade do retorno, da redobra das datas, dos dias, do movimento infinito da escrita. Como diria Nancy, “O retorno significa, portanto, que nada se perdeu verdadeiramente, e que nem a duração da crise, nem a abundância e a

---

<sup>34</sup> FRANCASTEL, P. *Nota sobre o emprego do termo ‘Estrutura’ em história da arte*. In. *Usos e Sentidos do Termo ‘Estrutura’*. Roger Bastide (org.). São Paulo: Herder, 1971, p.42.

intensidade de suas manifestações puderam alterar no fundo certa Ideia do Sentido.”<sup>35</sup>

O retorno do Sentido se sustenta numa possível ideia de movimento das águas. A corrente da época move o solo tido como sedimentado, firme, que, no entanto, se dissolve com a crise da representação, sob a qual se desenvolvem as narrativas de escritores do Novo Romance, por exemplo, estética da qual Osman Lins toma algumas orientações<sup>36</sup>. O corpo do texto retorna ao informe dos corpos flutuantes. Com a força d'água, a margem desmorona e reconfigura a geografia, o leito do rio. Podemos pensar este novo traço, este desenho novo (figura outra, portanto) como o retorno à restauração do sentido no campo das ambivalências, como um movimento de marés: a cada ciclo, novos corpos surgem à margem. O sentido seria o novo fluxo d'água permanente até a próxima enxurrada.

O tempo se dobra a cada dia em que o diário é escrito, e, na medida em que percebe que está repetindo-se nas páginas que lê/escreve, é tragado para o interior da obra ainda viva e em movimento. Surpreende-se então o narrador, com a aparição do Baçira, figura que comporta todos os discursos dos personagens. Nesse momento, já não importam as datas do memorial. O tempo é sem fim, é moeda falsa da história. A narrativa passa então a produzir outra história a partir do, agora óbvio, anacronismo. Anacronismo que já vinha sendo anunciado pela própria aparição da personagem Maria de França e da configuração do livro de Julia Marquезin Enone, estruturado em cinco capítulos, cada um referente a um dedo da mão. A quiromancia, aludida pelo narrador do diário e comprovada pela aparição de personagens quiromantes oriundos da história dos séculos XVI e XVII, leva água para a roda do anacronismo que gira neste livro. Parece ecoar aqui o que diz Giorgio Agamben sobre o contemporâneo como aquele que percebe os traços no mais moderno e recente, as rugas deixadas como herança de um passado intempestivo.

O movimento de Maria com o espantalho (o Baçira) parece ser o movimento do retorno da literatura à própria literatura; o movimento do passado no presente que nos mostra que não há realmente um passado, mas que existem eventos passados que não passaram. Sempre que o narrador do diário traz à baila os romancistas que leu, para validar sua intenção ou para reforçar seu argumento no ensaio sobre a amante,

---

<sup>35</sup> Idem. P. 14.

<sup>36</sup> A este respeito ver de Sandra Nitrini, *Poéticas em confronto, Nove, novena e o Novo Romance*. São Paulo:Hucitec,1987.

temos a presença desses textos considerados passados para a história monumental e outros canônicos. Parece-nos semelhante ao que Nancy desenvolve em *El olvido de la filosofía*. Lemos “Desde hace algún tiempo, sacudiéndose el yugo de los pensamientos historiadores, hemos comenzado a enterarnos de que hay pasado que sencillamente no ha pasado: Hegel, la muerte de Dios, el proletariado o Auschwitz, a escoger, o todo a la vez.”<sup>37</sup>

A fala do espantalho, personagem criado depois de um delírio de Maria de França, pode ser pensada como este movimento anacrônico da história, espaço do discurso que se imbrica de uma só vez, formando um corpo singular plural, que em última análise é a própria literatura em sua impossibilidade de retenção, em sua pluralidade de retornos e redobras. O espantalho aparece como protetor de Maria de França e como tutor de sua narrativa. A partir dessa aparição, o diário perde sua datação, os discursos se fundem e o texto caminha, torna-se vertical subvertendo a horizontalidade do texto e a linearidade do tempo.

## II

Quando Jean-Luc Nancy escreve *La creación del mundo o la mundialización*, nos convida – ente outras coisas – a pensar a respeito de como, na modernidade, é criada uma representação do mundo a partir de um movimento histórico cujo mecanismo equivale a um rolo movido pela economia. A casa (*oikos*) aberta a todo o homem passa, portanto, a ter uma fechadura e se abrindo em casas regidas pela lei (*nomos*) do capital. A urbe se alastra e, assim, não há mais a linha de fronteira, ou melhor, esta linha que separava a cidade do campo tornou-se elástica e irregular como uma pedra lascada. Acontece, porém, que a pedra lascada não mais interessa ao homem. A técnica mostrou que a pedra polida é melhor e, que, além disso, há como cavar mais fundo e encontrar pedras preciosas.

Isso mobilizou Nações, e as cidades começaram a inchar pelo fluxo crescente de exploradores transitando como uma massa flutuante sobre as cidades formando o que Nancy chama de “tecido urbano”, uma aglomeração, “*glomus*”. Nessa aglomeração surge o conceito de mundo sob a forma de mercadoria. “O que é o mundo com obra do homem?” pergunta Nancy. Poderíamos responder utilizando como ponto de partida as naturezas mortas, as imagens sobreviventes que nos levam ao Barroco<sup>38</sup>, imagens em cuja superfície encontramos vestígios do

---

<sup>37</sup> Nancy, Jean-Luc. *El olvido de la filosofía*. Trad. Pablo Perera Velamazán. Madrid: Arena Liros, 2003, p.23.

<sup>38</sup> ver capítulo sobre as mãos.

homem, da técnica e a descontinuidade da natureza. O mundo como obra do homem. Se pensarmos assim, teremos, portanto, uma origem para o mundo e suas representações. Teremos uma *arché*. Um fio condutor que tem um nome: história, e, como espécie de preceptor da história, o tempo legislador. O que faz Osman Lins é recuperar esta visada dos vanguardistas e de certa maneira experimentar um romance que subverta a mera representação. O faz criando uma narrativa que é sobreposição de imagens, um *tableau* sobre o qual as voltas do tempo, sejam a constituição da própria escritura, o movimento mesmo como relato.

Contra esse tempo ou atravessando esse tempo da história, a arte aparece como um calendário composto por calendários, uma sobreposição de tempos caóticos, cujo legado é para o homem uma imbricada malha de experimentos e realizações estéticas, falo obviamente das vanguardas modernas. Essas vanguardas configuraram uma maneira de habitar este mundo criado pelo homem depois do mundo criado por Deus<sup>39</sup>. Algo como uma invasão do homem em terras de Deus. Deus banido do canteiro de obras, na constatação de uma impossibilidade de um mundo novo, fato este especialmente alcançado pelo olhar. Nancy nos diz que “um mundo libertado da representação é, antes de mais nada, um mundo sem um Deus capaz de ser sujeito de sua representação (e, portanto, de sua fabricação, conservação e destinação)”<sup>40</sup>. O Deus ontológico cai em um vácuo, em uma espécie de desconstrução, deixando de ser o ente supremo e imanente para então ser mundo-sujeito-fantasma. Resta para os homens explorarem tanto pelo acúmulo do capital quanto pelas expressões de arte, de partilhas de um simbólico pela arte. Dizendo de outra maneira, criação de lugares para que se possa transitar, habitar. Nancy diz que “un mundo es el lugar común de un conjunto de lugares, es decir, de presencias y de

---

<sup>39</sup> Os procedimentos de alguns artistas de vanguarda, ao recriarem as naturezas mortas, recuperam um pensamento de Pascal por sua vez, retomado por Lezama Lima em “Confluências” (publicado originalmente na *Revista Orígenes*, editada por Lezama Lima). A imagem do mundo é uma sobre natureza pois “a penetração da imagem na natureza engendra a sobrenatureza. Nessa dimensão não me canso de repetir a frase de Pascal que foi para mim uma revelação, ‘como a verdadeira natureza se perdeu, tudo pode ser natureza’, a terrível força afirmativa dessa frase me decidiu a colocar a imagem no lugar da natureza perdida.” (In. *A dignidade da Poesia*. São Paulo: Ática, 1996.)

<sup>40</sup>NANCY, Jean Luc. *La creación del mundo o la mundialización*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 34.

disposiciones para posibles tener-lugar”<sup>41</sup>. Um mundo é um lugar de habitação.

## ficção e teoria

Escrevendo sou capaz de aferir conceitos, revisar valores, pesar o imponderável, desfiar enfim o tecido das ideias e avançar um pouco na obscuridade das coisas.

Osman Lins

Uma década marca a publicação de um ensaio que serve de prefácio a *Communitas – Origen y destino de la comunidad*<sup>42</sup>, livro de Roberto Espósito. Neste livro Espósito (algo que nos interessa aqui) aborda entre outros aspectos da experiência contemporânea de sujeito no interior de um corpo social inoperante dentro do qual este sujeito dilui-se antes naquele *hífen* impresso no meio da palavra com-unidade. A unidade do sujeito, a inoperância de um comum, a valência do conceito agambeniano de formas de vida<sup>43</sup> que adere, por exemplo, a

---

<sup>41</sup> Idem, p. 31

<sup>42</sup> ESPOSITO, Roberto. *Communitas- Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorroutu, 2003.

<sup>43</sup> Ver de Giorgio Agamben *Homo Sacer- Poder soberano e a vida nua*. Partindo da distinção que os gregos faziam entre o termo *zoé* e *bios*, entre os quais a diferença estava em que no primeiro se adequavam à vida comum de todos os tipos de seres, enquanto *bios* referia-se às formas de vida particulares de indivíduos ou grupos, ou seja, comunidades. A atuação do estado sobre a vida nua é decisivo na modernidade principalmente depois dos eventos das grandes guerras. Vale à pena pensar também que estes procedimentos biopolíticos do Estado moderno, segundo Agamben, remontam o direito romano arcaico, no qual o homem era ao mesmo tempo insacrificável e matável. Constituíam-se assim o *Homo Sacer*, aquele que uma vez condenado poderia ser assassinado sem que isto caracterizasse homicídio. Ainda para o que interessa ao longo deste trabalho, este resgate que faz Giorgio Agamben da história do



personagens como Macabéa, de *A hora da Estrela* ou Maria de França de *A rainha dos cárceres da Grécia*, personagens que figuram como a quebra do cristal da subjetividade, fogem dos estereótipos de uma sociedade sã, fogem, por exemplo, de uma estirpe de eugenia<sup>44</sup> saudável e por outro lado são criaturas passíveis de sacrifício, suas “vidas são preservadas pressupondo-se um sacrifício”<sup>45</sup>. Roberto Esposito nos diz que a comunidade ergue-se justamente neste espasmo dos sujeitos,

La comunidad no es un modo de ser – ni menos aún, de ‘hacer’ – del sujeto individual. No es su proliferación o multiplicación. Pero si su exposición a lo que interrumpe su clausura y lo vuelca hacia el exterior, un vértigo, una sincopa, un espasmo en la continuidad del sujeto.<sup>46</sup>

Retornando ao prefácio de Nancy que nos interessa mais amiúde, por tratar da situação dos sujeitos na modernidade, dos sujeitos que compunham uma comunidade ligada ao cristianismo na idade média e que hodiernamente participam de uma sociedade difusa na qual o termo espanhol ‘nosotros’ é bem aplicado para então explicar (desdobrar) formas de pensar nós em outros, ou seja, pura diferença. “Es evidente entonces que hay para nosotros una profunda hesitación

---

poder repete-se quando ele escreve sobre o conceito de contemporaneidade ao que retornarei em capítulo posterior.

<sup>44</sup> A este respeito, ver o ensaio de Antonio Negri, *El monstruo político. Vida desnuda y potencia*. In. *Ensayos de Biopolítica – Excesos de vida*. GIORGI, Gabriel y RODRÍGUEZ, Fermín (comps) Buenos Aires: Paidós, 2007. Negri retoma a concepção da eugenia clássica como atributo para manutenção das estirpes no poder e contrapõe a idéia do monstro que, em suma, aparece na multidão, na comunidade. O biopoder se transforma em poder de controle sobre a reprodução e seleção dos homens. Acontece que na uniformização desta comunidade o monstro se constrói pelas singularidades que con-formam a multidão. O monstro, portanto, participa de uma das variadas formas de vida da modernidade. Exemplo de inversão desta pretensão do biopoder é a *Shoa*. Os nazistas quiseram eliminar os monstros ‘mal nascidos’ e ao executarem tal determinação transformaram-se a si próprios um monstro coletivo.

<sup>45</sup> ESPOSITO, *Op. cit.*, p.43.

<sup>46</sup> *Idem.* p. 32.

semántica y pragmática en la enunciación de um ‘nosotros’ (instantaneamente atomizado o por el contrario aglutinado...)”,<sup>47</sup>.

Ao escrever uma dissertação (de onde retiro este texto) para a comunidade acadêmica sobre um escritor que afirmava ser seu trabalho uma tarefa que incita-o a isolar-se, aproximo-me de uma quase inoperância da própria obra sobre a qual me detive. Qual seria então a outra face da moeda do *com* para começar um trabalho sobre Osman Lins? Iniciarei com auxílio de mais algumas palavras de Nancy a respeito do *com* e que me coloca com uma banca para desenvolver o trabalho.

Si me distingo, es de [*d’avec*] los otros. *D’avec* [literalmente: ‘de con’] es en francés una expresión notable: con ella puede expresarse que uno se separa de proximidad, pero este apartar-se supone la proximidad en la que, en definitiva, la separa y una proximidad de la proximidad y de la separación. *Avec*, de manera general se presta para señalar toda clase de proximidades complejas, móviles, lejos de reducirse a la mera yuxtaposición: conversar con casarse con, divorciarse de, enojarse con, comparar con, identificarse con, jugar con... Es siempre una proximidad, no solo de trato sino de acción recíproca, de intercambio, de relación o al menos de exposición mutua... *Cun* es algo que nos expone: nos pone los unos frente a los otros, nos entrega los unos a los otros, nos arriesga los unos contra los otros y todos juntos nos entrega a lo que Espósito llama para concluir ‘la experiencia’: la cual no es otra sino la de ser con...<sup>48</sup>

Então se me diferencio aqui neste espaço, é para poder conferir ao momento das leituras um toque (ou truque) que proporcione um limiar sobre o qual, como funâmbulos, dancem os acontecimentos, e se multipliquem os sentidos no atrito contínuo dos corpos in-significantes com outras singularidades (os leitores). O **com** com o qual escrevo serve

---

<sup>47</sup> *Idem.* p. 30.

<sup>48</sup> *Idem.* p. 14-16.

antes para tentar organizar o caos de um *sem* do qual parte a reflexão narrativa de Osman Lins a partir do ensaio *Guerra Sem Testemunhas*<sup>49</sup>. O *sem* por sua vez nos lembra que a face barroca da escritura de Lins é sem centro, é uma superfície aperspectiva sobre a qual tecidas estão as tramas do texto, e mais, os fios de um espaço tempo em eterno retorno. Devo salientar: o caos que o *sem* aqui (e na obra de Osman Lins) tenta organizar é o espaço do acontecimento<sup>50</sup>, dos possíveis. Acontecimentos sem testemunhas, algo como uma conhecida frase de René Magritte na qual diz que um ser desconhecido no fundo do mar não é o invisível, mas o visível oculto. Algo como se navegássemos por um conjunto de estrelas ainda por se cumprir imagem: constelação – anacronismos. Sem testemunhas, porém, não inexistente, não sem potência.

A produção literária de Osman Lins passou não apenas pelo conto e pelo romance. O escritor pernambucano escreveu vários textos para o teatro, livros de viagens e ensaios. Osman Lins, já em sua considerada maturidade profissional, escreve dois ensaios importantes para a compreensão de sua obra: *Guerra sem Testemunhas* (1969) e *Lima Barreto e o Espaço Romanesco* (1974). Há uma linha percorrendo todo o trabalho do escritor, um limiar que isenta de classificação sumária sua obra. Esse limiar tangenciado pela escrita ensaística e ficcional é regido pela ideia de confim<sup>51</sup>, ou seja, um espaço que exclui dentro e fora, espaço híbrido, ou ainda, um espaço no qual coabitam forma e conteúdo nos quais encontramos o prazer do texto da ficção fundida ou con-fundida com o comentário. Para complementar o que

---

<sup>49</sup> LINS, Osman. *Guerra sem Testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974.

<sup>50</sup> Cf. Gilles Deleuze em *A Dobra- Leibniz e o Barroco*. p.132.

<sup>51</sup> A definição deste lugar por Massimo Cacciari em um texto chamado *Nomes de Lugar: Confim*, leva vento para os moinhos ou campos do arado de *Avalovara*. Ventos que sopram a escrita delirante que tangencia ensaio e ficção, assim como em *A rainha dos cárcers da Grécia*, Temos nestes romances linhas de confinamento que expõem de certa maneira os narradores produzindo em uma cidade, daí uma dimensão política destas escrituras. “A linha (*lyra*) que abraça em si a cidade deve ser tão *bem fixada*, deve representar um *finis* tão forte, para condenar aquele que venha a ser *e-liminado* ao *de-lírio*. Delira aquele que não reconhece o confim ou quem não pode ser acolhido por ele. Mas o confim nunca é uma *fronteiri*árigida. Não somente porque a cidade deve crescer (*civitas augescens*), mas porque não existe limite que não seja “quebrado” por *limina*, e não existe confim que não seja “contato”, que não estabeleça também uma *ad-finitas*. Em suma, o confim foge de toda tentativa de determiná-lo univocamente, de “confiná-lo” em um significado.” In. Revista de Letras, São Paulo, 45 (1): 13 - 22, 2005.

tentamos dizer, seguimos a leitura que faz Raúl Antelo do texto de Jean-Luc Nancy, pensando no espaço que segue também o texto de Osman Lins em sua ensaística e ficção. Escreve Raúl Antelo que “para Nancy a lógica do *com* é a lógica da singularidade, daquilo que não pertence nem ao puro interior nem ao puro exterior. É uma lógica do *confin*: algo que está entre dois, situado entre tantos outros, que pertence a todos e a ninguém sem, entretanto, pertencer a si mesmo.”<sup>52</sup>

Distinguir-se, armar uma máquina de leitura na qual o próprio narrador tenta recordar sua amante morta, procura nas páginas e no próprio leitor de seu ensaio saber qual sua identidade. Narrador que se inscreve na vacuidade do ‘Eu’ da escrita. Vacuidade esta na qual irrompe o texto ensaístico na busca de vestígios que possibilitem armar outra narrativa. A partir do sem sentido e do acaso de uma pesquisa, (ou da vida) elaborar uma intervenção no cotidiano. O ensaio pensado assim é também com, armado ou amarrado com a memória das coisas. O texto do narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* busca em alguns momentos aquilo que Montaigne<sup>53</sup> dizia e que o próprio Osman Lins faz

---

<sup>52</sup> ANTELO, Raúl. *La Comunità Che Viene – ontologia da potência*. In. *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, P. 30.

<sup>53</sup> Raúl Antelo em um ensaio sobre Stefan Zweig publicado na *Revista Escritos* Nº 3 da Fundação Casa de Rui Barbosa, traça uma eloquente dissecação sobre a palavra ensaio atribuindo-lhe a mesma força das imagens. O ensaísta pós-autonômico pensa o ensaio como imagens, como força, com a força necessária para ensaiar uma dança. Sabemos que Montaigne (1533-1592) inaugura um gênero, o ensaio, sobre o qual não se inibe em afirmar que sua matéria exclusiva é constituída do mesmo sujeito que a enuncia (“Ainsi, Lecteur, je suis moy-mesme la matiere de mon livre : ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole & si vain”, diz a famosa dedicatória do livro) e talvez esta marca de nascimento tenha levado Adorno a pensar o ensaio como forma. De minha parte, prefiro recordar que ensaio, palavra que se normaliza em francês no começo do século XVIII e se divulga em espanhol muito mais tarde, a partir de 1831, provém de *exagium*, medir, ponderar, ou seja, referir-se a uma medida, *agio*, que remete ao conforto e à comodidade, noção que, no viés econômico, se traduziria como interesse agregado a qualquer empréstimo, como um colchão. A usura. Não por acaso, na mesma dedicatória lemos, “Je l'ay vouié à la *commodité* particuliere de mes parens & amis: à ce que m'ayans perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost) ils y puissent retrouver aucuns traicts de mes conditions & humeurs, & que par ce moyen ils nourrisissent plus entiere & plus vifve, la connoissance qu'ils ont eu de moy”. Portanto, se forneço empréstimos, posso muito bem passar a vida deitado na cama e fazer do *jazer* minha ação predileta. O conceito de *agio*, que desde a Idade Média equivale simplesmente a um modo passivo de *estar*, adquire, mais tarde, uma conotação ativa e erótica, ou seja, de excesso, e

sobreviver em seus textos tanto em *Guerra sem Testemunhas*, quanto no ensaio sobre Lima Barreto e na rainha dos cárceres. Montaigne escrevia “Quero, porém, que aqui me vejam a minha moda simples, natural e ordinária, sem estudo nem artifício; pois sou eu quem eu retrato”. Osman chama esta citação para dizer que Lima Barreto, sua obra “é toda voltada para fora, para o mundo imediato e concreto”<sup>54</sup>. Lima Barreto já experimentava as lacunas do *com* da comunidade.

## II

Na sétima tese sobre o conceito de história, Walter Benjamin alude às imagens possíveis de serem encontradas num documento de cultura trazido à tona como em um romance por exemplo. Benjamin está relendo o que Friederich Nietzsche escreveu na *Segunda Consideração Intempestiva*. Nietzsche argumenta que a ideia de cultura não deve ser dissociada da ideia de barbárie. Esse conceito pressuporia um antagonismo entre a beleza da arte e o esfacelamento da unidade da comunidade.

Quem aspira e quer promover a cultura de um povo deve aspirar a promover esta unidade suprema e trabalhar conjuntamente na aniquilação deste modelo moderno de formação em favor de uma verdadeira formação, atrevido-se a refletir sobre o modo como a saúde de um povo, perturbada pela história, pode ser restabelecida,

---

passa a significar “estar deitado ao lado de”, ser *ad-jacente*. O que me faz pensar o ensaio, *ex-agio*, como uma *força*, algo que busca o vestígio (*aucuns traicts*) e compromete o corpo, as paixões, os humores e as secreções (*mes conditions & humeurs*) de quem escreve. Agradeço ao Professor Raúl Antelo a indicação bibliográfica em primeira mão no momento em que a revista sequer constava no catálogo da Fundação Casa de Rui Barbosa (isto no dia 22 de julho de 2010).

<sup>54</sup> LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1974, p. 29

como ele poderia reencontrar seus instintos e, com isto, sua honestidade.<sup>55</sup>

De alguma maneira podemos pensar que o problema da comunidade inoperante passa pela pobreza da experiência da modernidade aludida por Walter Benjamin na estetização política, nos programas de governo sempre dispostos a uma obra milagrosa sobre os corpos sofríveis sobre a vida nua. O que permanece nos espaços da cidade, da comunidade depois dos documentos de cultura e de barbárie, são muitas vezes resíduos. Esses resíduos proporcionam a releitura da história apesar das estratégias políticas de partidos. Osman Lins chama a atenção para este tipo de articulação política de propaganda em um trecho de *Avalovara*, pontual nesta referência à barbárie de um programa de governabilidade:

— A ausência de sentido que marca de um extremo a outro o Brasil pode ser observada nas iniciativas do governo. Quando menos se espera, o homem que por obra do acaso está na Presidência da República, tira um programa da cartola: marcha para o oeste, acabar com as formigas, extrair petróleo, construir Brasília. Essas coisas, claro têm a sua importância, não sou eu que vou negar. Mas não constituem — como posso dizer? — um fim significativo. Sobretudo não se coordenam com nada.<sup>56</sup>

Se partilharmos os lugares sensíveis da arte e da política, do ensaio e da ficção, e se pretendemos alegar que Osman Lins cria uma zona de indecidibilidade, um limiar em sua produção na qual as palavras e os sentidos migram de um ‘lugar’ para outro. Com toda a força imagética das narrativas de Osman, desde *Nove, novena*, não encontramos em nenhum texto isenção de seu olhar perante o estado de exceção ou de urgência em que vive a comunidade contemporânea. Prestemos atenção no que diz Ana Luiza Andrade ao ler a escritura de *Guerra sem Testemunhas* com a escritura ficcional do autor:

---

<sup>55</sup> NIETZSCHE, Friederich. *Segunda consideração Intempestiva- da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 36.

<sup>56</sup> LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973, p. 175.

A importância de *Guerra* dentro da obra de Osman Lins emerge exatamente pela procura de integração de ensaística à ficção, constituindo, como ele mesmo diz, um ampliação dos problemas individuais do escritor – sua corrente confessional – aos problemas condicionantes da produção literária – sua corrente polêmica. De fato, *Guerra* é não um ensaio e também não um romance, e sua temática gira em torno da condição social do escritor, na obra de Osman Lins, por um procedimento *sui generis*. Assim os diversos assuntos tratados no livro, misturam a ensaística, no ataque às instituições como fatores condicionantes da produção literária, ao universo ficcional criado pelo escritor, confundindo a sua ‘visão pessoal’ ao ‘universo onde todos habitamos’.<sup>57</sup>

A atividade do escritor interfere e deixa uma impronta no universo onde habitamos. Osman Lins deixa estas marcas como vestígios em toda a sua obra. Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, não deixa de posicionar-se criticamente diante dos problemas do cotidiano nacional e das injustiças e disparidades próprias dos sistemas de governo. Desde o conflito que guia os passos de Maria de França – protagonista do livro que o narrador está lendo e sobre o qual escreve no diário –, em busca de aposentadoria, até declarações feitas por ministros ou delegados de polícia ou retiradas de notícias dos jornais e revistas reproduzidas no diário deste narrador. Nesses conteúdos encontramos investigações sobre os labirintos burocráticos, descaso com idosos prestes a se aposentar.

8 de setembro

O Sr. Reinoldo Stephanes, novo presidente do INPS, começa a descobrir que a burocracia desse

---

<sup>57</sup> ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins, Crítica e Criação*. São Paulo: HUCITEC, 1987, p. 53.

órgão é ‘arrepiente’. O processo relativo a uma autorização para obras no Centro de Reabilitação de São Paulo já cresceu de tal modo que só pode ser transportado de uma repartição para outra em carro de mão. Outro, mais modesto, destinado a retificar algumas datas em simples guias de recolhimento, percorreu doze agências, dois bairros, quatro prédios em quarenta dias, retornando à origem com vinte e dois carimbos, outros tantos despachos e nenhuma solução. (Revista Veja, 4/9/1974).<sup>58</sup>

9 de maio  
Vejo no jornal Nacional, da TV Globo. Casou com treze anos e trabalhou na lavoura a vida quase toda, sem saber até hoje o que é usar sapatos. Quatro filhos se foram nos seus braços: punha uma vela na mão do agonizante e deixava-o morrer. Que se recorde, nunca chorou. /assistiu à morte do marido; e à da mãe, envenenada por uma cascavel.

‘A mim, as cobras não mordem: se enrolam nos meus braços, e eu seguro assim a cabeça delas.’

Atualmente faz bonecas de pano e tem saudade da enxada.

Chama-se Gertrudes Maria da Conceição, nasceu em Guaratinguetá, Minas Gerais, a 19 de janeiro de 1842, e só agora, com cento e três anos, está solicitando aposentadoria ao INPS.<sup>59</sup>

O procedimento narrativo ao citar estes acontecimentos produz força, nessas ficções teóricas, que demonstra a recusa do escritor em participar do ‘coro dos contentes’, cortejo dos que anestesiados cruzam as cidades com olhos bem fechados para os acontecimentos da “gorda saúde dominante” (para nos aproximarmos de Deleuze). O uso de notícias de periódicos ou de telejornais denunciando a barbárie não significa que o escritor está preso ao factual (a leitura de *A rainha dos*

---

<sup>58</sup> ARCG. p. 33.

<sup>59</sup> ARCG. p.151



*cárceres* prova isto na medida em que o diário perde as datas). Podemos pensar ainda que, ao utilizar, num diário, notícias datadas e por isso, passadas, o narrador subverte a memória cultural, pois o romance outrora tido como produção burguesa carrega em seus fólios a mazela que paira sob o manto impecável da classe dominante. Classe que parece por vezes esquecer que a tessitura desse manto foi feita sob o suor de plantadores de algodão e operários da indústria. Osman Lins constrói, assim, o que poderíamos perceber com imagem dialética do romance: quando estamos lendo um produto cultural manejado pelo mercado em seu interior, temos a história dos vencidos, dos excluídos. Emparelha-se assim o método do romancista ao pensamento benjaminiano descrito por Michel Löwy a respeito da tese VII sobre os conceitos de história:

Escovar a história cultural *gegen den Strich* significa, então, considerá-la do ponto de vista dos vencidos, dos excluídos, dos párias. Por exemplo, a rica cultura do segundo império francês deve ser analisada – como o faz Benjamin em *Das Passagen-Werk* – levando em conta a derrota dos operários em junho de 1848 e a repressão ao movimento revolucionário (Blanqui!) que ela provocou durante várias décadas. Da mesma maneira, a brilhante cultura de Weimar deve ser comparada à situação dos desempregados, dos pobres e das vítimas da inflação.<sup>60</sup>

Encontramos ao longo da obra de Osman Lins uma ética que não deixa distanciar a escritura de uma ótica política e histórica. Ela está tanto em *Guerra* quanto em *A rainha dos cárceres da Grécia*. Este tecido recebe em seu drapeado a incidência da luz sobre o dorso da dobra. É semelhante ao posicionamento de Walter Benjamin ao escrever esta sétima tese sobre história, na leitura da história a contrapelo. Como se lêssemos o livro tomando-o por uma página que desobedecesse à ordem impressa pela tipografia ou pela gráfica. A liberdade de escolher a página e torná-la a mais importante contra a ordem estabelecida pela sequência da numeração. O aspecto político, segundo interpretações da tese, diz respeito à possibilidade de uma revolução, somente se tomarmos os acontecimentos atribuindo-lhe o *com* do qual falávamos

---

<sup>60</sup> LÖWY, Michel. Walter Benjamin: *Aviso de Incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 79.

antes. O *com*, que pode nos aproximar do contemporâneo, é a possibilidade de intervir com o anacronismo para remover o fio intenso do qual fala o poema de Bertold Brecht<sup>61</sup> no início da tese VII.

*Guerra sem Testemunhas* é um libelo que pretende iluminar a situação em que o escritor deve orientar-se na escala de uma economia dentro da qual sua produção – um documento de cultura – insurge como fragmento, ruína no seio de uma comunidade em decadência. Fragmento que possui, no entanto, um poder messiânico, fragmento ou ruína que pode se reedificar como totem para guiar seus leitores rumo a uma tomada de posição diante da barbárie cotidiana. Sonha o escritor integral ter leitores que vejam no livro algo vivo. Não à toa Osman Lins cita Bertold Brecht e seu diálogo com o mundo, “diálogo que é sempre, em suas horas válidas, um canto de luta e rebeldia. Vultos como estes, trabalhando contra um tempo adverso, protegem-nos da desagregação absoluta”.<sup>62</sup>

O crítico alemão e amigo de Osman Lins, Anatol Rosenfeld, ao estudar o Teatro Épico do dramaturgo alemão, amigo de Benjamin, escreve algo que pode ser aplicado (dobrado sobre) a escrita osmaniana. Diz Rosenfeld que “o intuito didático brechtiniano, à intenção de apresentar um ‘palco científico’ capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora.”<sup>63</sup> Brecht, assim com Osman Lins, combate a arte que embala e sopra ares de conforto, a arte que ilustra a tempestade com cores inapropriadas, combate a arte que disfarça o trovão. Ao teatro épico é necessário acordar, estar de olhos abertos e nus.

---

<sup>61</sup> “Considerai a escuridão e o frio intenso/ Neste vale onde ressoam lamentos” Brecht, *A opera dos três vinténs*.

<sup>62</sup> *Guerra sem Testemunhas*, p. 214.

<sup>63</sup> ROSENFELD, Anatol. *O teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 148.

Quanto ao meu livro, do que se trata?

Osman Lins

O ensaio e seu tema é o título de um breve texto do escritor argentino César Aira. Nessa pequena superfície o escritor argentino ensaia as possíveis diferenças entre o ensaio e a ficção. Para o escritor argentino, o romance tem como principal característica um adiamento do tema. O grande lance de uma textura romanesca é, segundo Aira, dissimular diante do leitor uma narrativa que se esgueira página após página, seduzindo o leitor, levando-o a caminhos bifurcados, adiantamentos, retornos antes de chegar ao fim do livro onde encontrará a margem, o outro lado da travessia. O ensaio por sua vez, segundo Aira, se sustenta na antecipação, na “estirpação” do tema na antes sala da escritura. O autor de *Parmênides* está, com isso, dizendo que para o ensaio é necessária uma força, a força que tenciona as imagens. O ensaio segundo esta tópica vai contra aquilo que Adorno defende, ou seja, o ensaio como forma que segue uma tautologia sendo um reflexo de si mesmo. O ensaio não precisa salvar seu produtor, talvez tenha mesmo que capturá-lo por se tratar de um dispositivo de linguagem, não imuniza o próprio produtor deste dispositivo que não pretende ser artístico. Contra o ensaio como forma, o ensaio como conteúdo, ou seja, força daquilo que o mantém de pé, legível: “a forma fica submetida às generalidades da lei de distorção das intenções, e sempre se admitiu que o melhor ensaio é aquele que dá menos atenção à forma, que aposta na espontaneidade com um elegante descuido”<sup>64</sup>

Encontramos esse descuido ou indiferença exatamente no narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia*, romance disfarçado de ensaio, cujo texto se cumpre na tensão e na urgência de um diário. Tratando-se de um periódico sobre um livro inédito, escrito por sua amante, apenas copiado em mimeógrafo, o ensaísta se pergunta em 27 de julho:

---

<sup>64</sup> Apud. MARQUARDT, Edward. *A Ética do Abandono. Cesar Aira e a Nova Escritura*. Tese de Doutorado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008, p. 265.

Devo ou não indicar as páginas, quando citar o romance? Acho que as poucas dezenas de exemplares precariamente reproduzidos a álcool não justificam esse cuidado.

É também possível que eu nem sempre situe, com rigor usual, as outras citações. A exatidão nesses casos expressa uma gentileza do escritor e, sobretudo, o empenho de merecer fé. O ensaísta, mesmo quando severo com o mundo, aspira à consideração geral. Honrarei a memória da mulher que amei se esclarecer que não quero ser acreditado e que a consideração geral, a mim, obscuro professor secundário, me deixa indiferente.<sup>65</sup>

Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, estão os sedimentos de uma produção que sempre permeou a ficção osmaniana, a saber, a preocupação com o coletivo e com a figura do escritor nesta comunidade inoperante.

Seu primeiro ensaio de fôlego publicado foi *Guerra sem testemunhas*<sup>66</sup>, no qual apresenta várias estâncias referentes à relação do escritor com as esferas que circundam e constituem este mundo entre privado e público. Mais que isso, em *Guerra sem testemunhas*, há uma ética da literatura que carrega o texto ao limiar entre os gêneros de crítica e ficção ou, ainda, deixa o texto em um dentro-fora dos gêneros literários. Um texto que se inscreve como uma fita de moebius.

O que marca esta impossibilidade de estar num puro fora ou num puro dentro é justamente o contrário de todo este comentário a respeito da comunidade. Esse contrário que de certa forma acaba por aproximar-se de seu oposto, pois o ensaio inicial de Osman Lins contém em seu título a partícula *sem*. *Guerra sem testemunhas* é um livro que trata justamente desta situação de uma comunidade inoperante a que o escritor endereça seus textos, mas antes trabalha sozinho em seu escritório, apartamento, ou seja lá qual for o espaço em que a escrita aconteça.

Nesse local o escritor organiza as imagens como quem organiza um arquivo, colhe-as no espaço público, no imaginário da comunidade e as decifra reordenando-as e, assim, elas reativam outras histórias

---

<sup>65</sup> ARCG. p.21-22

<sup>66</sup> LINS, Osman. *Guerra sem Testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974.

singulares por sua composição. Pensando assim o ensaio ou a ficção de Osman Lins, estamos atribuindo à escrita um estatuto de arquivo, uma arqueologia das imagens públicas rearmadas, uma superfície estratificada. Dizendo de outra maneira: um texto, ultrapassando os sistemas de pensamento ao invés de segui-los<sup>67</sup>, é produto da memória. O próprio Osman Lins nos dá uma imagem desse procedimento em sua tese de doutorado<sup>68</sup>, ao esclarecer que sua abordagem sobre Lima Barreto poderia causar um desconcerto à imagem marginal constantemente atribuída ao autor de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Osman prefere ler sua narrativa em profundidade, lê-la como imagem repleta de memória, “eis que sua obra, longe de empalidecer, adquire maior profundidade. Uma pintura onde a restauração, por trás dos homens e mulheres até então isolados no primeiro plano, mostrasse-nos a paisagem distante, com um lago ou um rio.”<sup>69</sup>

O ensaio de Osman Lins sobre a situação do escritor desdobra-se também sobre uma superfície como a de um espelho sobre o qual o escritor vê-se no ato mesmo da criação, ou seja, o escritor produz sua obra no mesmo momento em que a história é construída pelos homens, por ele próprio. *Guerra sem testemunhas* oferece ao leitor de Osman Lins o caráter político de sua escrita, sua preocupação com os aspectos in-culturais<sup>70</sup> brasileiros principalmente os que dizem respeito ao livro e

---

<sup>67</sup> Cf. Alain Robbe Grillet em *Por um novo romance*. Trad. de T.C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

p. 181.

<sup>68</sup> LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

<sup>69</sup> Idem. p. 49.

<sup>70</sup> Em 1977, Osman Lins publica pela editora Summus, uma reunião de ensaios sob o título: *Do Ideal e da Glória: Problemas inculturais brasileiros*. Este livro contém desdobramentos das preocupações daquele sujeito narrador-ensaísta de *Guerra Sem Testemunhas*, principalmente no que diz respeito a participação ou representação da literatura brasileira na europa (ensaio sobre a feira de Frankfurt a qual foi convidado a participar pelo Instituto de Relações Exteriores em 1976) e, de forma pertinente, sobre a prática da leitura nas escolas. A ideia do estudo segundo Osman Lins tangencia a ideia de estudo escrita por Giorgio Agamben em *Ideia da Prosa* (lisboa: Cotovia, 1999). Elucidando que a palavra *Talmud* significa estudo, Agamben lembra que os judeus exilados estavam impossibilitados de praticarem seus cultos e sacrifícios. Desta maneira se dedicaram ao estudo do culto, sua doutrina, a Torá, servia para repetir mesmo sem templos sua tradição. O filósofo italiano escreve ainda, que a palavra estudo possui em suas raízes a palavra *studiare* e *stupire*. Quem estuda recebe uma iluminação, um choque que por vezes o deixa imóvel. A

leitura. O ensaio arma-se sobre o tema do escritor e sua situação com sua própria obra, com sua vocação, com o leitor, sociedade, mercado entre outros aspectos da vida deste sujeito produtor de relatos. Há na escrita desse livro uma clareira para o leitor onde encontramos vestígios para compreender a tessitura da ficção osmaniana que nunca afastará a trama do trote da escrita. Trata-se, como observa Graciela Cariello, de uma leitura “crucial para entender la literatura de Osman, este tramo de ensayo desmiente los prejuicios (que serán posteriores, en verdad) sobre lo difícil de su obra.”<sup>71</sup>

O aspecto político permanece no texto escrito (separado da voz ainda permanece político), diz respeito a uma ramificação de sentidos operada pelos desdobramentos que cada escritura sofre por conta dos movimentos da própria literatura. O livro é um corpo prolongado pelas mãos do autor (um gesto) que, por sua vez, se prolonga em cada leitor que conquista ou que se aventura na leitura. As políticas da escrita, à qual se refere Jacques Rancière, somente são possíveis para os corpos vivos, “corpos que sofrem” e se aventuram nas sendas bifurcadas produzidas pela democracia, como escreve Rancière

É um jogo muito mais complexo que é jogado entre os poderes do escrito e a ordem ou desordem social. Não são, de modo algum, as vozes de abaixo ou o tumulto dos corpos populares que vêm irromper no palco do discurso do alto. São antes, na verdade, as palavras e as frases evadidas desse discurso que vêm separar deles mesmos os corpos populares e instituir neles a perturbação

---

aproximação de Osman Lins se dá quando este alega que a maioria dos estudantes em suas relações com professores (que devem também ser estudantes) permanece em um estado “passivo, sem autonomia e agilidade.” Não há, portanto, o outro aspecto apontado por Agamben, o da potência ativa, aquela que move os professores e alunos a encontrarem uma forma de potencializar ativamente o estudo. Escreve Lins: “Como não creio que nenhuma lei, decreto, portaria, instrução ou ameaça provoque o desaparecimento a curto prazo desse câncer da vida brasileira.confio, não importa se ingenuamente, na força das ideias, na eficácia da discussão” (p. 98) Osman acredita na Tora, na doutrina, no estudo, acredita de certa forma no Talmud que possa ser criado em cada sala de aula por professores e alunos, um gesto de potência ativa que por sua vez nunca leve ao fim do estudo.

<sup>71</sup> CARIELLO, Graciela. *Jorge Luis Borges y Osman Lins. Poética de la lectura*. Rosario: Laborde, 2007, p. 68.

democrática da letra sem corpo. No princípio da democracia, há o próprio poder da literalidade.<sup>72</sup>

Esse poder da literalidade é o que o mesmo Jacques Rancière chama, em outro momento, de partilha do sensível, aquilo “que dá forma à comunidade”<sup>73</sup>, a maneira pela qual os lugares são determinados, distribuídos. O que nos interessa aqui, por exemplo, é qual o espaço da ficção e do ensaio e qual sua intervenção no espaço social e político. O espaço do romance realista modifica-se na superfície plana da página, da mesma maneira que o homem modifica sua “planaridade” ou modo de viver na cidade, habitando edifícios cada vez maiores.

A representação realista do século XIX e a vanguarda que pretende uma inversão da mimesis não mais como imitação de um modelo, mas como produtora de modelos ou simulacros. O simulacro como afirma Michel Foucault “não determina um sentido”, prolifera-os numa espécie de espelhamento ao infinito: o lugar da ficção, criação pela distância. A prosa de Osman Lins problematiza a representação no romance brasileiro. Suas viagens à Europa são metonímias de seu processo narrativo, a saber, mistura de espaços, personagens que reaparecem distantes de um tempo e uma aparição primeira.

...não há ficção porque a linguagem está distante das coisas; mas a linguagem é sua distância, a luz onde elas estão e sua inacessibilidade, o simulacro em que se dá somente sua presença; e qualquer linguagem que, em vez de esquecer essa distância, se mantém nela e a mantém nela, qualquer linguagem que fale dessa distância avançando nela é uma linguagem de ficção<sup>74</sup>.

O romance pós-guerra é, por sua vez, singrado por narrativas que imitam o *modus operandi* ou *vivendi* do homem, mas não mais descrevendo uma cena externa, ou seja, o homem, cuja relação com o

---

<sup>72</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. São Paulo: Ed. 34, 1995, p. 13.

<sup>73</sup> Idem. p. 07.

<sup>74</sup> FOUCAULT, Michel. “Distância, Aspecto, Origem.” In. *Ditos e Escritos Vol. III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

mundo como já alertou Guy Debord<sup>75</sup>, é mediada por imagens atuando em seu inconsciente óptico<sup>76</sup>.

O romance passa a conter, em sua narrativa, mais não a ação de seus personagens, e sim aquilo que pensam. Em narrativas, com as de Robbe Grillet, Samuel Beckett ou Claude Simon, bem como algumas narrativas de Osman Lins com o *Retábulo de Santa Joana Carolina*, o efeito de linguagem é muito mais preocupado com a linguagem inscrita do que com o mundo real.<sup>77</sup> Sobre alguma possível aproximação da

---

<sup>75</sup> Cf. DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 14. Especialmente as teses 04-05-06. O espetáculo nada mais é do que o produto previsto pelo projeto capitalista de irradiação das imagens fantasmagóricas. Desde Hyde Park e seu Palácio de Cristal, casa do capital que, alerta Giorgio Agamben (“Glosas Marginais a los Comentários Sobre *La sociedad del Espectáculo*”. In *Medios Sin Fin*), o fetichismo da mercadoria desvela seu segredo ao dispor a mercadoria sob o signo da transparência, seu valor de uso é suplantado pelo valor de troca

<sup>76</sup> Termo utilizado por Walter Benjamin em Pequena História da Fotografia (Atualizado por Rosalind Kraus em seu livro *Optical Unconscious*). Benjamin argumenta que a fotografia captura este mínimo instante em que distraídos os fotografados revelam algo que não percebemos com a imagem em movimento ou na busca da imagem afetiva que geralmente é encoberta por clichês. Lemos no texto de Benjamin: “A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente óptico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. Características estruturais, tecidos celulares, com os quais operam a técnica da medicina, tudo isso tem mais afinidades originais com a câmara que a paisagem impregnada de estudos afetivos, ou o retrato que exprime alma do seu modelo.” In. *Obras Escolhidas Vol I Magia e Técnica, Arte e Política*. p. 94

<sup>77</sup> Sandra Nitrini aponta para este aspecto do Novo romance em seu livro *Poéticas em confronto - Nove, novena e o Novo Romance*. (São Paulo:HUICITEC, 1987). No capítulo intitulado Aspectos da poética do Novo Romance escreve que “o essencial da sua linguagem literária reside no trabalho de pesquisa sobre a própria linguagem enquanto escritura e não como veiculadora de um conteúdo. Decorre disso a concepção de que a literatura não é divertimento e não deve, portanto, ser incentivada pelo fácil consumo.” (p. 45). Sob este prisma, podemos estabelecer ligações com os escritores da Edições Minuit com Osman/Lins e ainda com o Paulo Leminski do Catatau em cuja epígrafe defende a mesma proposta em sua REPUGNATIO BENEVOLENTIAE: “Me nego a ministrar clareiras para inteligência deste catatau que, por oito anos, passou muito bem sem mapas. Virem-se”. Por tudo isso o romance osmaniano em cuja trama há sempre um teor ensaístico não se adequa às máquinas reprodutoras. Tanto que trabalha com a escritura em primeiro plano. Seus livros nunca se apresentam como obras acabadas e



estética, produzida pelos escritores publicados pelas Edições Minuit, Osman declara em entrevista

O *Nouveau roman* é uma corrente intelectualizada e civilizada. Eu tenho algo de intelectual, mas sou um primitivo. No sentido que os instintos, as coisas elementares, o incompreensível contam para mim. Era mais ou menos o que sucedia com Faulkner, com Joyce. Suas obras, ao mesmo tempo, são muito inovadoras e muito arcaicas. Quem pode dizer o mesmo do *Nouveau roman* e, mais ainda do grupo de “Tel Quel”, para os quais o *Nouveau roman* já está superado, por ser demasiado convencional?

Meu romance, claro, não é indiferente à inquietação do nosso século no que se refere à criação artística. Mas não pretende ser a ilustração de quaisquer teorias. Nem mesmo, a rigor, das minhas. Ele expressa a minha aventura pessoal em face do mundo da escrita e do ato de narrar<sup>78</sup>

A partilha do sensível passa antes no corpo do personagem, distribuição de lugares, diz Rancière, e o primeiro lugar da estética é o próprio corpo, o lugar primeiro da experiência ou, como declara Osman Lins, “do ato de narrar”. Mesmo que seja um corpo em que o olhar comande a narrativa de um ciúme; um corpo alquebrado como de Molloy ou o corpo que sofre com o intermitente açoite do vento. Em todo caso, esses exemplos narrativos de construções romanescas passam pela coleta residual da sociedade. Em nenhum desses exemplos encontraremos o corpo glorioso. Encontramos sim, citando outra vez Jacques Rancière, “a subversão das hierarquias da representação e a adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história”<sup>79</sup>. O regime estético das artes é o do tempo barroco o tempo

---

fechadas mesmo que tenham paredes de cristal por onde podemos ver vários reflexos de seus conteúdos. O Palácio de Cristal da escritura de Osman Lins ao contrário daquele de Hyde Park, mantém sempre algo velado, as paredes de cristal mostram apenas impressões, vestígios.

<sup>78</sup> LINS, Osman. *Evangelho na Taba*. São Paulo: Summus, 1979, p. 179.

<sup>79</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. Trad. Monica C. Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 35

sem centro e sem hierarquia, o tempo que permite rever a história por outros ângulos e assim, conseqüentemente, o processo narrativo se arma. O local criado por uma narrativa que subverte tais hierarquias é um espaço do olhar barroco semelhante ao olhar sobre uma superfície de um palimpsesto.

Os ensaios-ficções ou ficções teóricas de Osman Lins podem ser entendidas como uma leitura da ambivalência das imagens-memória invocadas ou procuradas pelo narrador do diário em *A Rainha dos cárceres da Grécia*. Ao refletir sobre o que escreve o narrador, percebemos o quanto a imaginação interfere nas lembranças que busca para escrever seu ensaio. Nessa recuperação se estabelece o palimpsesto, no acúmulo de memórias sobrepostas, de superfícies movediças quando pensamos ler um romance e percebemos que o ritmo e a matéria são semelhantes, também, a um ensaio. O narrador de *A rainha* levanta o problema que percorre todo o livro: em qual camada narrativa fixar o olhar? O livro é um tecido de simulações, um tecido mostrando o avesso e o direito, as camadas do palimpsesto que poderiam ser também as garatujas inscritas nas paredes dos cárceres. Reflete este narrador sobre sua própria função ou mais complexo, sobre sua existência nas páginas do livro:

Penso: o texto, uma vez decomposto (no sentido químico), decifrado – e se a decomposição integral seria viável e provável, como ambicionar à total decifração? –, de certa maneira se evolui. Mesmo pensando assim, sou homem do meu tempo e, como um nadador a quem puxa a corrente, vou sendo levado, neste meu comentário, a separar, classificar o que no romance é uno. Neste ponto, penso em algo inviável: uma obra que se apresentasse *desdobrada, construída em camadas* e que fingisse ser sua própria análise. Por exemplo: como se não houvesse Julia Marquezin Enone e A rainha dos Cárceres da Grécia, como se o presente ensaio é que fosse o romance desse nome e eu próprio tivesse existência fictícia. Tal obra, se possível, qual seu o destino? Condenariam ou absolveriam o criador que ousara aventurar-se, nu, em domínio alheio? Mas fujo do meu traçado. O que pretendia era só acautelá-lo-me,

sufocar um pouco em mim o demônio das separações...<sup>80</sup>

Ler este romance como um palimpsesto, portanto, é pensar a comunidade das diferenças encadernadas, em fôlio. A escrita do palimpsesto é aquela produzida sobre uma superfície já utilizada. Os textos antigos escritos eram depois apagados ou raspados da superfície (couro algumas vezes) para instalar-se outro texto sobre. A leitura de um palimpsesto é uma investigação. Sob as camadas sobrepostas pode-se sempre encontrar surpresas. Borges alude à escrita como um palimpsesto na medida em que escrevemos a partir de tudo o que se acumula das leituras precedentes. Não apenas isso, pensar a cidade como um livro, ou o livro como cidade: construídos em camadas.

As camadas podem ser pensadas também como portadoras de paradoxos de sentidos. Gilles Deleuze, em *Lógica do Sentido*, chama o paradoxo de significação de conjunto anormal e elemento rebelde que se repartem como dobras ao infinito disseminando os sentidos, impossibilitando o senso comum, corroborando com a idéia de comunidade inoperante, com o qual, podemos pensar que, ao armar um ensaio em que figuram personagens criados para um texto escrito na solidão, teremos, uma dobra a mais no tempo da escritura.

A essência do bom senso é de se dar uma singularidade, para estendê-la sobre toda a linha dos pontos ordinários e regulares que dela dependem, mas que a conjuram e a diluem. O bom senso é completamente combustivo e digestivo. O bom senso é agrícola, inseparavelmente agrário e da instalação de cercados, inseparável de uma operação das classes médias em que as partes se compensem, se regularizem.<sup>81</sup>

Falamos em outra dobra porque o sentido toma sempre duas direções, como Alice ora aumentando, ora diminuindo ou perguntando “em que sentido, em que sentido?”. A narrativa osmaniana se inscreve dessa maneira como uma anfisbena, visitando os dois tempos. Deleuze diz que “o contrário do bom senso não é o outro sentido; o outro sentido

---

<sup>80</sup> ARCG. p. 55. (grifo meu)

<sup>81</sup> DELEUZE, Gilles. *A lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva:2006, p. 78.

é somente a recreação do espírito, sua iniciativa amena...” o paradoxo do bom senso é que ele toma sempre as duas direções ao mesmo tempo. Bom senso e *non sense* se chocam pelas singularidades e sua co-presenças: o “não senso como palavra que diz seu próprio sentido”<sup>82</sup>. Esta relação entre os sentidos assemelha-se aos *koans*. Um *koan* é uma espécie de narrativa utilizada para proporcionar uma iluminação (sartori) ao aspirante a zen-budista. Um koan bastante conhecido diz o seguinte; “Batendo duas mãos uma na outra temos um som; qual é o som de uma mão?”<sup>83</sup>

Estamos tratando aqui da escritura e de temporalidades. Anfisbena que, de acordo com o que Jorge Luis Borges relata em seu manual de zoologia fantástica, pode ser lida com o um réptil que habita os espaços-tempo. Anfisbena que figura como o deus bifronte Jano ou ainda o palíndromo mágico de *Avalovara*<sup>84</sup>. Escreve Borges sobre a anfisbena:

*A Anfisbena é a serpente com duas cabeças, uma em seu lugar e outra na cauda; e com as duas pode morder, e corre com ligeireza, e seus olhos brilham como candeias'. No século XVII, Sir Thomas Browne observou que não existe animal sem embaixo, em cima, na frente, atrás, esquerda e direita, e negou que pudesse existir a anfisbena, em que ambas as extremidades são anteriores. Anfisbena, em grego, quer dizer que vai em duas direções. Nas Antilhas e em certas regiões da América, o nome se aplica a um réptil habitualmente conhecido por *dobles andadora*, por *serpiente de duas cabeças* e por *mãe-das-formigas*. Diz-se que as formigas a sustentam. Também que, se a cortam em dois pedaços, estes se juntam. As*

---

<sup>82</sup> Idem. p. 71.

<sup>83</sup> Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Koan>. Acesso em 29/07/2010.

<sup>84</sup> Em “O labirinto da biblioteca do pobre”, Raúl Antelo escreve “nas palavras de Osman Lins, perceberemos melhor o obscuro parentesco entre a espiral e a sentença mágica de Loreius se nos dermos conta das relações entre ambas e certas figuras míticas com as quais também a primeira vista nada parecem ter em comum, como o dragão com duas cabeças (sendo uma no lugar da cauda), a anfisbena e, principalmente, com o deus Jano, possuidor ambíguo de dois rostos, um voltado para a frente e outro para trás, de modo que não tinha espáduas, ou melhor, suas espáduas eram também seus peitos”.

virtudes medicinais da anfisbena já foram celebradas por Plínio.<sup>85</sup>

A criação de uma anfisbena ocorre tanto em *Guerra sem Testemunhas* quanto no romance supra referido. Assim, as narrativas-ensaios de Osman Lins problematizam também o senso de comunidade (sentidos) literária e desafia-o escrevendo um ensaio com um diálogo com um personagem fictício Willy Mompou e outro entre Δ∇.

Outra voz ressoa em minha boca, a voz das perguntas, das retificações, a voz de outro, de outros, mas invocada por mim. Se existe outra voz, outra boca existe, e havendo outra boca, outra cabeça haverá, outros pés, outras mãos, outra figura, um cúmplice. Para que nenhum de nós pareça conduzir a obra, o que seria contrário aos meus projetos e à minha tendência, dividiremos ambos a plenitude e o peso do pronome 'eu'. A partir desta frase, serei então dual, bifronte, duplo, dois, inquiridor e inquirido, um par, o que procura e o que é observado. Como a antiga letra V, no alfabeto latino, que era ao mesmo tempo consoante e vogal, sou um e somos dois, vogal e consoante, V e V, V e U. A voz estranha - cobra sem dentes - enrola-se em minha língua, nova cabeça apareceu no meu ombro, com quatro olhos contemplo – ou contemplamos? – o relógio e a distante massa de edifícios ainda envolta em névoa, outro homem saltou de dentro do meu corpo, está contra a parede, debruçado à mesa, de frente para mim, tem meu rosto e meu nome, e ínfima parcela do que sou, e observa-me, a mim Willy Mompou, que também o espreito.<sup>86</sup>

Ana Luiza Andrade de certa maneira aponta para o problema social abordado por um escritor que não se ausenta do campo de batalha.

---

<sup>85</sup> BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Cia das Letras, 2009, p. 14.

<sup>86</sup> Idem. p. 18.

Do contrário, mesmo sozinho, duplica a voz narrativa para aumentar o poder de fogo. Escreve não apenas um ensaio ou ficção, Osman Lins deixa um documento da cultura sobre a barbárie.

Trata-se de um “romance-documento” e não de um romance convencional. Num romance convencional a trama de **Guerra** seria a busca de Osman Lins nas relações entre escritor, obra e mundo. Neste romance documento, no entanto, não existe uma trama linear. [...] Documento ficcional ou ficção documental, o entrelaçamento da temática social ao procedimento criativo compõe uma obra nuclear dentro do conjunto da obra de Osman Lins, porque revela o trajeto literário de seu autor no mundo através de sua obra ficcional<sup>87</sup>.

Se tomarmos o que diz com Regina Igel, o procedimento de Osman Lins transita entre a binariedade ou ainda sobre a multiplicidade dos sentidos.

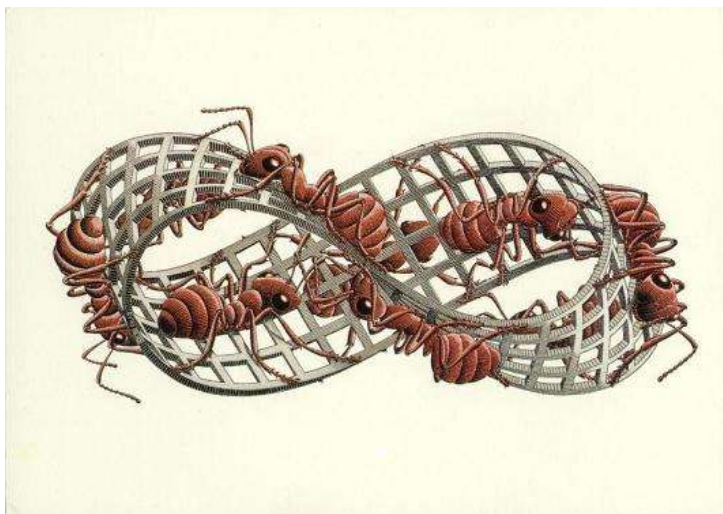
Willy Mompou e  $\Delta V$  são duas figuras fictícias que “convivem” com o ensaísta. São como desdobramentos do autor e suas funções repartem-se entre instigar o escritor a pensar e a expressar seu pensamento [...] e a encenar atos independentes [...]. Como extensões de seu pensamento, as figuras criadas por Lins também entabulam longos diálogos sobre temas contemporâneos [...].

Por último, podemos pensar novamente na ambivalência provocada pela narrativa osmaniana que nos leva a uma discussão do tempo que permitirá lermos o romance *A rainha dos cárceres da Grécia* como um romance contemporâneo à medida em que entendermos este termo sob o enfoque de Giorgio Agamben, como aquilo que percebe o arcaico no moderno. Dessa maneira, o desenho de Escher ilustra a operação narrativa do autor de *Avalovara*, a ambivalência entre ensaio e

---

<sup>87</sup> ANDRADE, Ana Luiza. Op. cit. p. 45.

ficção semelhante ao estatuto da comunidade contemporânea um viver sempre no limiar.



**Möbius II**  
Maurits Cornelis Escher (1898-1973)





segunda volta: gestos e fricções  
[do uso do narrador para o tear]



que *testis* é este?

### A insônia de Monsieur Teste

Ma lucidez que tudo via,  
como se à luz ou se de dia;  
e que, quando de noite, acende  
detrás das pálpebras o dente  
de uma luz ardida, sem pele,  
extrema, e que de nada serve:  
porém luz de uma lucidez  
que mente que tudo podeis.

João Cabral de Melo Neto

Agora, sei: a narrativa é um acontecer verbal, exigindo portanto que um agente a formule; o papel do narrador, ser enigmático, é misterioso e variado; a ficção contemporânea vêm eliminando as interdições que embaraçavam o seu mediador e que, rigorosas, tentavam impor ao universo do romance, intactas, as leis do mundo físico.

20 de novembro<sup>88</sup>

Este narrador ensaísta trata das imagens – e, por assim dizer, do texto- não como formas, mas como forças, algo que ocorria no período em que foi escrito o ensaio, período posterior aos textos de Gabriel Garcia Márquez, Julio Cortázar, Severo Sarduy e toda uma sorte de escrituras que impulsionaram a literatura latino-americana ao boom na década de sessenta. Escrituras que saltaram sobre o entre-lugar<sup>89</sup> latino

---

<sup>88</sup> ARCG, p 72.

<sup>89</sup> A escritura de Osman Lins ultrapassara já aquela insígnia que Silviano Santiago tenta fixar nos escritores latinos americanos, a saber, a de uma estirpe que escreve contra o centro e que a exemplo de Pierre Menard, personagem de um conto de Borges, reescreve a literatura da metrópole. O que talvez possamos reativar e deslocar da leitura de Silviano Santiago é que o espaço vazio no qual insurge a literatura latino americana e que ele chama de ente-lugar, é um lugar povoado pois, em 1971, data do texto e principalmente em 1976, ano da publicação de A rainha dos cárceres, as noções de fronteiras estavam já sendo borradas pelo discurso científico (ver Jean-Françoise Lyotard). O escritor latino

americano. A escritura de Osman Lins ultrapassara já aquela insígnia que Silviano Santiago tenta fixar nos escritores latino-americanos, a saber, a de uma estirpe que escreve contra o centro e que a exemplo de Pierre Menard, personagem de um conto de Borges. O que talvez possamos reativar e deslocar da leitura de Silviano Santiago é que o espaço vazio no qual insurge a literatura latino-americana e que ele chama de entre-lugar, é um lugar povoado pois, em 1971, data do texto e principalmente em 1976, ano da publicação de *A rainha dos cárceres*, as noções de fronteiras estavam já sendo borradas pelo discurso científico e pela quebra das grandes narrativas. O escritor latino-americano à época deste texto de Santiago já cumprira sua lição de casa e partira para lição de coisas, partira para seu *parti pris* dos elementos próprios da escritura. Barthes já chamava atenção para a “face barroca” da escritura de Severo Sarduy, Cortázar vivia em Paris escrevendo narrativas que justamente não continham fronteira alguma e o autor de *Avalovara* – já traduzido para o alemão, francês, inglês –, debatia com os novos romancistas a respeito do alcance do novo romance em uma sociedade do espetáculo.

A literatura do escritor pernambucano já partira para sua autonomia, partira e seguia com a matéria prima essencial de sua escritura, o tempo. Seguia “uma determinada visão de universo, um mundo ‘presentificado’, sem passado e sem futuro, ou melhor, um imenso presente, que engloba o passado e o futuro”. Afirma com isso que sua obra participa da noção de anacronismo, partindo assim para uma pós-autonomia,

Mesmo que alguns textos de Osman Lins (como *O visitante*, *Os gestos*, *O fiel e a Pedra*) mantenham certos atributos ainda pertencentes a uma literatura autônoma, sua produção já referida dos ensaios e dos romances, estabelece um maneirismo com o qual, como aponta Josefina Ludmer,

As literaturas pós-autônomas (essas práticas literárias territoriais do cotidiano) se fundariam em dois (repetidos, evidentes) postulados sobre o mundo de hoje. O primeiro é que todo o cultural

---

americano a época deste texto de Santiago já cumprira sua lição de casa e partira para lição de coisas, partira para seu *parti pris* dos elementos próprios da escritura. Barthes já chamava atenção para a “face barroca” da escritura de Severo Sarduy, Cortázar vivia em Paris escrevendo narrativas que justamente não continha fronteira alguma.

(e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário). E o segundo postulado dessas escrituras seria que a realidade (se pensada a partir dos meios que a constituiriam constantemente) é ficção e que a ficção é a realidade.<sup>90</sup>

Osman Lins antecipava algo de uma literatura pós-autonômica, de uma literatura acéfala, na medida em que empreendia um ensaio-ficção no qual, para dirigir ou para ‘falar’, nesse ensaio, em seu lugar, gera um personagem em si próprio. A acefalia neste caso deriva de uma anarquia na medida em que o escritor que assina o livro não é quem dirige a discussão em primeiro plano, mas passa a palavra ou a tem tomada de assalto por outra voz:

Contaminado pelos textos que ouvia, eu, solto num espaço verbal, uma cidade estrangeira que alguém descrevia e por isso existia, acreditava-me vítima da peste e esquecera meu nome. Dias e dias, eu ofertava peças de brocado e especiarias (ressonância, ainda, do alegre natal em Serra Negra?) para que trouxessem meus papéis de identificação, ninguém me entendia e eu acreditava que sobreviveria, venceria a peste e as portas da cidade se abririam, liberando-me, se recordasse meu nome. Não conseguia, embora soubesse quem era, o discurso do espantalho, atoador e autônomo, reboava na escuridão e houve, vejam bem, houve uma hora em que, perdendo toda noção da minha vida anterior, eu me reconheci no meio da cidade condenada, os braços abertos, bicos de pássaros (ou do discurso?) vazando-me os olhos, vários tumores na pele e esses tumores eram ainda o discurso, doloroso e, conquanto encravado no meu corpo, intocável, fora de qualquer compreensão.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup>LUDMER, Josefina. “Literatura Pós- autonômicas”. Trad. Flavia Cera. Publicado no nº 20 do *Sopro*, Panfleto Político Cultural, editado em Florianópolis por Alexandre Nodari e Flavia Cera. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>

<sup>91</sup> ARCG. p. 165-166

Um texto que põe o leitor diante de uma espécie de porta giratória, levando-o para dentro e fora do espaço romanesco, fundindo topografias, para uma armação do tempo que é puro presente. A narrativa segue um tempo barroco, o tempo da espiral de *Avalovara*, o tempo inventado<sup>92</sup> na medida em que o diário se degrada e perde sua datação antes de fecharmos o livro. Um arado pós-autonômico.

O último livro de Osman Lins se inscreve em outro lugar, cria outro lugar, pois estas literaturas “diaspóricas” tal como escreve Ludmer

essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da “literatura”, mas também a da “ficção” (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero “realismo”, em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do *testemunho*, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Saem da literatura e entram “na realidade” e no cotidiano, na realidade do cotidiano (e o cotidiano é a TV e os meios de comunicação, os blogs, o e-mail, internet, etc). Fabricam o presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas.<sup>93</sup>

Osman Lins cria um testemunho sobre um livro imaginário, uma ficção dissimulada em um ensaio e relata o trabalho do tempo. O tempo, com

---

<sup>92</sup> Referência a *Invenção do Tempo*, livro de Michel Butor, lido por Osman Lins no primeiro período em que esteve na França como bolsista da Aliança Francesa. Osman narra o episódio no livro *Marinheiro de Primeira Viagem*. Eis o fragmento, intitulado ‘O emprego do Tempo’: “manhã em Luxemburgo, lutando com enormes períodos de Michel Butor (*L'Emploi Du Temps*), seguindo com dificuldade a história fluida e coleante. ..Perdido, como o personagem de Butor, numa cidade estranha.”

<sup>93</sup> LUDMER, Josefina. “Literatura Pós- autonômicas”. Trad. Flavia Cera. Publicado no nº 20 do *Sopro*, Panfleto Político Cultural, editado em Florianópolis por Alexandre Nodari e Flavia Cera. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>

água para esticar o tecido da *teresa*, fazê-lo alargar-se (inconsútil, *caiológica*) sobre as narrativas articuladas sobre os enunciados do problema de memória. Osman Lins em *A rainha dos cárceres da Grécia* trabalha os textos articulados na dobras do diário. Equivale a dizer que é um livro *com*-posto por gestos anacrônicos.

*Os Gestos* é o nome do primeiro livro de narrativas publicado por Osman Lins em 1957. O texto que dá título ao livro narra a história do velho André, sujeito que perdera a voz e alguns movimentos vive no exílio dentro do próprio lar. Exilado, pois a família não soubera lidar com sua presença sem som, não compreenderia sua imagem sem voz. O velho André resigna-se enquanto pensa

Minhas palavras morreram, só os gestos sobrevivem. Afogarei minhas lembranças, não voltarei a escrever uma frase sequer. Igualmente remotos os que me ignoram e os que me amam. Só os gestos, pobres gestos... quando pereceriam os olhos? Quando seria a morte da memória?<sup>94</sup>

Poderíamos resgatar esta última oração para guiar a leitura durante este trabalho. Inicialmente, para o narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia*, temos que voltar para uma reflexão sobre um aspecto do ensaio *Guerra sem testemunhas*, para depois adiantarmos o passo para a região da escrita contemporânea, na qual a indecidibilidade de gêneros e de firmas (assinaturas) constitui um território, ou seja, um perímetro no qual há uma fusão entre crítica e ficção, entre espaço e tempo porque é nesse território que Osman Lins escreve ou inscreve sua obra<sup>95</sup>.

É na manipulação da escrita que Osman Lins cria uma espécie não de estandarte, tampouco parangolé, mas aquilo a que denominamos aqui, uma espécie de *teresa*, um corpo tecido e tramado por fios que se entrelaçam constituindo sua maquinaria textual com os fio do arcaico e do contemporâneo. De certa forma Osman Lins já estava preocupado com a força do anacronismo nas imagens de seus livros. O

---

<sup>94</sup> LINS, Osman. *Os Gestos*. São Paulo: Melhoramentos, 1975, p. 11-16.

<sup>95</sup> Em *Guerra*, Osman Lins cria uma persona para dirigir seu ensaio sobre o Escritor, para digerir na fome da ficção. Procede de certa maneira como um artista que inopera o regime da escritura acadêmica da produção ensaística. Vale lembrar que seis anos depois de *Guerra sem testemunhas*, Osman obtém o título de doutor com a tese sobre Lima Barreto e o espaço romanesco.

aperspectivismo é, em Osman Lins, anacronismo. Explica sua leitura das imagens assim

...enquanto o Renascimento havia levado a uma visão perspectífrica do mundo, naturalmente centrado no olho carnal, humano, a Idade Média levava a uma visão aperspectífrica, devido ao fato exatamente de ser uma época não antropomórfica, uma época não antropocêntrica mas teocêntrica, de modo que os artistas, como reflexo da visão geral do homem medieval, tendiam a ver as coisas como se eles não estivessem fixados num determinado lugar. Isso levaria a uma visão do mundo muito mais rica, não limitava a visão das coisas à condição carnal. Depois, o romance do século XIX viria a dar uma nova força a essa visão renascentista<sup>96</sup>

A escritura deste pernambucano de Vitória de Santo Antão implode o enredo linear em suas narrativas da maturidade a partir de *Nove, novena*. A simultaneidade ou o aperspectivismo, na escritura deste pernambucano de Vitória de Santo Antão, implode o enredo linear em suas narrativas da maturidade a partir de *Nove, novena*. A simultaneidade ou o aperspectivismo como alguns críticos já assinalaram passa a compor os planos das narrativas como superfícies repletas de vestígios atemporais. Lauro de Oliveira dá uma definição deste recurso de método narrativo

O aperspectivismo é a renúncia ao que chamo de despotismo literário, isto é, à narrativa centrada exclusivamente na óptica prepotente do narrador. Ele tudo vê, tudo dirige, tudo comanda...O aperspectivismo é, antes de tudo, um libelo contra o antropocentrismo do homem moderno, que se julga o centro de todas as coisas...O aperspectivismo traz nova riqueza ao foco narrativo por não fixar-se em um único ponto, no tempo e no espaço. Toda a obra é envolvida por uma noção globalizante. O leitor se sente dentro

---

<sup>96</sup> LINS, Osman. "O Desafio de Osman Lins". In. *Evangelho na Taba*. São Paulo: Summus, 1979, p.214.



dela, participando de tudo quanto se passa no romance.<sup>97</sup>

As narrativas de *Nove, novena*, particularmente *Pentágono de Hahn*, onde se articulam várias histórias em torno de um elefante que chega à cidade com o circo. Semelhante a *Through the Lighthouse*, de Virgínia Wolff, as vozes narrativas de “Pentágono de Hahn” cantam as experiências de vida, as epifanias desencadeadas com a chegada do paquiderme.

Ana Luiza Andrade percebe a potência que a figura de Hahn provoca nos personagens da narrativa ao dizer que

O elefante desta narrativa tem uma função epifânica, isto é, tem o poder mágico da revelação...Hahn é como esse elefante[refere-se ao elefante do poema de Carlos Drummond de Andrade]: sua imagem é fugitiva à medida em que se forma no inconsciente de cada personagem e se desfaz na partida...Sua apresentação em ‘cidades diferentes e em tempos diferentes’ revela a intemporalidade e a indeterminação de espaço, formando, de acordo com as narrativas de *Nove, novena* o seu mundo flutuante num só presente narrativo.<sup>98</sup>

Osman Lins afirma-se, portanto, como um escritor preocupado essencialmente com uma literatura que não representasse apenas a cena do nordeste brasileiro (embora sempre esteja por ali seu Recife e Olinda) num tempo demarcado. Não pontuava sua escrita como marca isolada em uma cartografia exígua de um só continente, tampouco com o presente de sua vivência, mas, sobretudo, com o problema da memória, da experiência do homem moderno, da experiência simultânea do homem com a proliferação das imagens. Sua produção narrativa, seu teatro vincula-se à arte da memória, dos vitrais, ao trabalho manual da

---

<sup>97</sup> OLIVEIRA, Lauro. *Luta e Reflexão: o Ensaísmo de Osman Lins*. In: *Revista Outra Travessia Nº 4*. Florianópolis: Curso de Pós Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, p. 56. Edição comemorativa aos oitenta anos de nascimento do escritor pernambucano.

<sup>98</sup> ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: Crítica e Criação*. São Paulo: HUCITEC, 1987, p. 146.

cultura popular e sua articulação diante de uma sociedade espetacular com produção massiva de imagens. Cria assim seus dispositivos para fiar a *teresa* – como Penélope fazia com sua tapeçaria tecida e desfiada – utilizando suas mãos como ferramenta demiúrgica de ligação com o cosmos... Mas não devemos deixar passar despercebido um detalhe. Sua narrativa tem ligações estreitas com a estética medieval não apenas através da imagem do palíndromo de *Avalovara*, tampouco pela aparição de Maria de França. Esse vínculo está antes na diluição do narrador de *A rainha dos cárceres*. Como os provençais e trovadores, a autoria dilui-se no anonimato. Como nas canções de gesta, este narrador é puro gesto.

Na alta Idade Média, antes mesmo das cantigas de gesta, da poesia provençal, muitos textos eram sem assinatura, anônimos. Dos poemas épicos e heróicos ou líricos podemos citar exemplos como *The song of Rolando* (c.1.100), *Judith* (Xº século), *The Lay of Nibelungs* (c. 1.200), o *Beowulf* (c. 600-800), *The Seafarer* (IXº século), os *Carmina Burana* (XIIº século)<sup>99</sup>. Alguns estudiosos<sup>100</sup> já assinalaram o traço medieval nos textos de Osman Lins principalmente no romance *Avalovara* (1973), cuja estrutura parte da imagem de um palíndromo criado no ano 200 a.C. em Pompéia por um escravo para conseguir a liberdade. O palíndromo conhecido por leitores de Osman Lins é

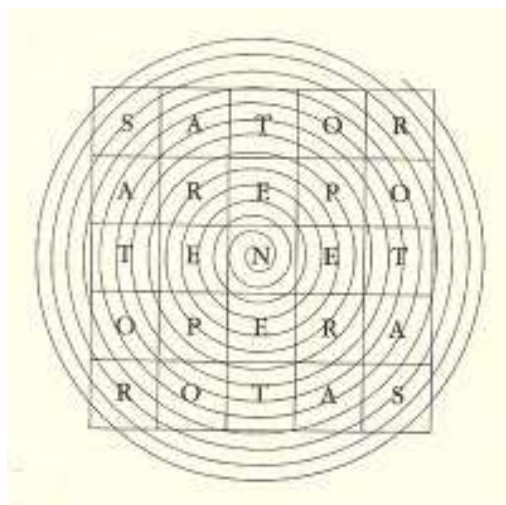
SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. O sentido exato da expressão, tão concisa, perder-se-á com o tempo, tornando-a ambígua. Aos contemporâneos de Loreius, porém, a sentença é de uma grande clareza e o seu único mistério consiste numa duplicidade de sentido. Diz-se: O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos. E também se entende: O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita. Esta última significação, portanto, atende também aos anseios místicos de Ubonius. Sobre um campo instável, o mundo, reina uma vontade imutável.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> FLORES, Angel. *The Medieval Ages*. New York: Dell publishing, 1963.

<sup>100</sup> Ver por exemplo, DALCASTAGNÈ, Regina. *A garganta das Coisas-Movimentos de Avalovara de Osman Lins*. Brasília: UNB- Imprensa Oficial. 2000.

<sup>101</sup> LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973, p. 32.



Palíndromo SATOR, imagem que move as narrativas do romance *Avalovara* .

Suas narrativas passam por entre as vidas, marcam sulcos na realidade dos homens da mesma maneira que um lavrador marca com seu arado o campo de cuja superfície se construirá uma espera. O homem lavra o campo e semeia para poder perceber como o tempo opera as transformações no espaço. Da planura imberbe, apenas marcada com a lâmina do equipamento técnico, ao crescimento e hiper-habitação de outros corpos que constituirão a sebe. Em *Avalovara*, Abel sabe o quanto a memória é inerente ao seu trabalho, à sua vida e seus desencontros. Suas relações com as mulheres e com a literatura acontecem exatamente nos sulcos de um arado, sulcos que figuram como um esquecimento sobre o qual a escrita semeia um sopro, o que o recoloca ao menos temporariamente em relação com a comunidade, com a cidade, mesmo que em contínua mudança. Estes narradores de Osman Lins estão envolvidos com a escrita, com o livro. Abel é um jovem escritor, vive em busca de uma mulher que o leve ao paraíso. Em *A*

*rainha dos cárceres da Grécia* temos uma dobra nesse processo da narração já que o diário é escrito (narrado) por um professor inominado, diário este que é o romance de Lins. Acontece que o livro de Julia Marquезin Enone, sobre o qual esse professor escreve, é também narrado em primeira pessoa (Maria de França) e chama-se também *A rainha dos cárceres da Grécia*.

Um texto é uma cidade, uma comunidade inoperante na medida em que temos a coabitação de diferentes caracteres, caráter em suma: personagens.

Os textos, de certo modo, existem antes que sejam escritos. Vivemos imersos em textos virtuais. Minha vida inteira concentra-se em torno de um ato: buscar, sabendo ou não o quê. Assemelham-se um pouco às de um desmemoriado minhas relações com o mundo. Caço, hoje, um texto e estou convencido de que todo o segredo da minha passagem no mundo liga-se a isto. O texto que devo encontrar (onde está impresso ou se me cabe escrevê-lo, não sei) assemelha-se ao nome de uma cidade: seu alcance ultrapassa-o – como um nome de cidade –, significando, na sua concisão, um ser real e seu evoluir, e as vias que nele se cruzam, sendo ainda capaz de permanecer quando tal ser e seus caminhos estejam sepultados.<sup>102</sup>

O cultivo da terra é a experiência de vida do lavrador, aquilo que o faz ter a noção de movimento de toda a sua existência, de tudo o que se encaixa como modo de viver. Ao mesmo tempo em que o movimento do arado, a curva que o arado faz no fim do campo, mostra também que esta curva, esta volta é também o seu fim, como o enjambement é o fim do poema e a memória o fim da narrativa<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973, p.135

<sup>103</sup> Giorgio Agamben escreve um texto chamado “Ideia da Prosa” no qual, atesta que o enjambement no poema, fundamental para a definição do verso, se assemelha ao movimento do arado que muda de orientação no fim do campo, traçando assim uma linha paralela à anterior. Agamben lembra que este tipo de escrita “é geralmente designada como escrita bustrofédica – do grego *bustrophedon*: modo de virar os bois-. Michel Butor no texto “O Livro como Objeto” (In. *Repertório*. Ed. Perspectiva) aproxima este movimento que chama *boustrophédron*, a importância de fazer durar a palavra escrita gravada como as linhas do arado, com o inconveniente de tornar quase irreconhecíveis as

O homem que age em parceria com o tempo cria uma narrativa escrita com suor de seu corpo em atrito com materiais que suplementam as incapacidades desse mesmo corpo. A técnica o vem auxiliar na composição de seu tratado, vem tracionar a lâmina que sulca o campo e abre espaços, cria limiares para o advento de imagens que modificarão seu cotidiano. O homem cujas mãos elaboram estes espaços sabe da progressão da vida, de seu círculo, sua espiral que o envolve na claridade dos dias de trabalho e nas noites de espera e de cansaço. O cansaço é fundamental para superar o dia morto em que o campo nada apresenta de mudança, o tempo da espera é o do silêncio. O mesmo tempo que habita o espaço entre as palavras, ou entre páginas de uma leitura.

Experimentam-se aqui alguns textos de Osman Lins como o espaço interno da casa do lavrador e o espaço aberto do campo. O primeiro, como o espaço dos gestos, da infância, dos jogos; o espaço onde se elaboram narrativas para construção de uma história ou, dizendo de outra maneira, se elaboram ficções para estruturar as verdades ontológicas. O segundo, o espaço do campo, é o espaço do porvir, do inesperado; o espaço em torno do qual se configuram formas de vida que imitam a cultura repetida em outros campos (outras lavouras), mas repletas de singularidades. O arado que revolve o solo do campo, inevitavelmente, trará à superfície elementos, resíduos que mostrarão ao trabalhador a história de culturas antepassadas. Aqueles que possuíram nas mãos um arado deixaram impurezas, vestígios para outros lavradores. As marcas de argila sobre as páginas, são as marcas das mãos sobre a *teresa*. Sedimentos como memória, assim nos diz Georges Didi-Hubermann:

La memoria está, ciertamente, en los vestigios que actualiza la excavación arqueológica; pero ella está también en la sustancia misma del suelo, en los sedimentos revueltos por el rastillo del excavador; en fin, está en el presente mismo de la

---

linhas invertidas dos signos. Ainda assim o retorno do arado no fim da linha, serviu como imagem para organizar a escrita, dispondo as linhas um abaixo da outra. O escritor e o leitor executam, portanto, o mesmo movimento do lavrador. Osman Lins desde *Avalovara* com a idéia das mãos do lavrador guinado o arado, desenvolve uma literatura que privilegia este tipo não só de um romance de invenção, mas uma escritura que exige uma leitura de invenção. Se pensarmos na imagem do arado como metáfora da escrita, teremos outras voltas de um outro tipo de *teresa* (o traço feito pelo arado), uma *teresa* metálica.

arqueología, en su mirada, en sus gestos metódicos o de tanteo, en su capacidad para leer el pasado del objeto en el suelo actual.<sup>104</sup>

A repetição do gesto modifica o resultado da paisagem e a idéia de que cada lavoura e cada escritura, ou seja, nova apresentação de cultivo, nova colheita, pode ser pensada como surpresa de um mesmo-outro. A origem da lavoura se perde no ato de revolver a terra após a colheita assim como a memória se transforma em esquecimento quando as palavras são escritas. O texto permaneceria assim virtualmente no interior da terra pronto a ser rememorado, pronto a germinar na superfície do campo ou da página diante do leitor. O ato da escrita se renova a cada textura empreendida como re-leitura do campo aberto pelo disco de metal. Poderíamos pensar que a terra é dobrada para nova safra, gesto que ao revirar a terra esconde ou faz desaparecer os vestígios da passagem do lavrador que esteve ali noutra colheita.

...mesmo o leitor advertido e insubmisso, para quem o romance não contém fatos brutos, sendo acima de tudo uma artimanha, verbal, nem sempre localiza a visão da narrativa ou tem consciência clara do recurso. Não, não posso falar de recurso. Narrar supõe testemunhar – real ou falsamente –, e como fazê-lo sem colocar-se num determinado ponto ou em vários? O ponto de vista é então no romance uma fatalidade: o romancista experimenta-o, disfarça-o, luta com ele, subverte-o, multiplica-o, apaga-o e sempre o tem de volta. Ampla a escolha, e variada a nomenclatura<sup>105</sup>

Escrever passa a ser, portanto, um apagamento, um vazio frente ao qual se depara o escritor/lavrador. O livro repetido aqui – o diário com o mesmo título da obra analisada –talvez seja para o narrador um sumidouro no qual tenta iluminar-se. Talvez seja a plataforma sobre a qual arme a escritura de sua própria obra, tudo nesta obra é um terá moveção, como a memória.

Escrever para ser o terceiro, para participar da estirpe de Monsieur Teste, o sumidouro do sujeito como aponta Giorgio Agamben

---

<sup>104</sup> DIDI-HUBERMANN, Georges. “La imagen malicia”. In. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 145.

<sup>105</sup> *ARCG*, p. 72

Teste es de outra mirada; El es realmente, según la etimologia sugerida por Valéry, *Testis*, el testigo, un ‘observador ‘eterno’ cuya función se limita siempre a repetir y a mostrar de nuevo el sistema por el que el Yo es aquella parte instantánea que se cree el Todo’; o continuando con la etimologia, el ‘tercero’ (el término latino *testis* deriva, según los etimologistas, de um arcaico *\*tristis*, que significa ‘aquel que se tiene como tercero’) entre el ojo y el mundo, y entre el Yo y si mismo, uma suerte de ‘Yo Del yo’ o de ‘Anteego’.<sup>106</sup>

Este é o tipo de narrador que encontraremos em *A rainha dos cárceres da Grécia*, aquele que está entre o livro da amante e o leitor de seu diário, aquele que não pode dizer Eu. É o que o narrador do diário vai tentar responder sem sucesso ao longo do livro. Ensaio ficcional ou ficção teórica, uma maneira de escrita cara ao já citado Michel de Montaigne:

Possível também, que esta inquirição não conduza a nenhuma verdade – nenhuma – e que eu apenas construa, sobre o romance de minha amiga, outro romance, outra amiga à imagem de modelos que ignoro e, mesmo assim, governam-me. Ou o que procuro iluminar é o meu próprio rosto, como o velho Montaigne (‘Sou eu quem eu retrato’), meu rosto, sim, mas de ângulo diverso e com diverso ânimo, pois desde muito (desde sempre?) sinto-me fugir de dentro de mim mesmo e pergunto sem resposta; ‘Quem sou?’<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> AGAMBEN. GIORGIO. “El Yo el ojo y la voz.” In. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aire: Adriana Idalgo, 2007, p. 126.

<sup>107</sup> ARCG, p. 197.

## ***o diário: livro interrompido***

No unfree spirit will understand this book.  
Walter Benjamin

Nos escritos de *Metafísica da juventude*, Walter Benjamin escreve sobre o dia em que o sujeito inicia seu diário e pergunta-se em que tempo o homem vive. E logo responde que os pensadores sabem, afinal de contas, que o homem do diário (o escritor) vive em tempo algum porque os pensamentos, assim como as obras são imortais, pertencem a um espaço fora do tempo no qual a morte o espera. “He writes in at intervals and will never complete it, because he will die”<sup>108</sup>. O diário, o tempo do diário, não carrega em si a experiência. Para que haja experiência, seria necessário não haver intervalos. Por outro lado, a experiência requer um tempo integral, uma corrente de tempo que pode ser encontrado na pausa, (a parte de fora do diário) na possibilidade de ir e vir no tempo, da mirada dialética sobre os acontecimentos, no anacronismo, rever a história deste “Eu” que assina o diário.

For in the diary our self, as time, impinges on everthing else, the ‘I’ befalls all things, they gravitate toward our self. But time no longer impinges on this self, wich is now the birth of immortal time. The self experiences timelessness, all things are assembled in it. It lives all-powerful in the interval; in the interval (the diary’s silence), the ‘I’ experiences its own time, pure time. It gathers itself in the interval; no thing pushes its way into its immortal juxtaposition of events.<sup>109</sup>

Dessa maneira, diz Benjamin, está na potência do diário, no seu intervalo, no seu silêncio, a possibilidade da experiência, quando o “Eu” do diário se dobra no tempo justapondo-se com ele. Seria talvez o tempo messiânico trazendo o máximo aproveitamento da vida, um juízo final para a experiência do narrador. Dobrado no tempo-agora do diário

---

<sup>108</sup> BENJAMIN, Walter. *Selected Writings –Volume 1 -1913-1926*. Translated by Marcus Paul Bollock and Michael William Jennings. Cambridge: Harvard University Press, 1999, p.11.

<sup>109</sup> *Idem*. p. 12.



(jetztzeit), ao encontrar essa espécie de mônada, encontraríamos “o cristal da totalidade dos acontecimentos”.<sup>110</sup> O diário é o melhor recurso para recuperação dos intermitentes lapsos do tempo. As memórias inscritas são resíduos dos dias, ruínas circulares no acúmulo dos tempos.

*A rainha dos cárceres da Grécia* é escrito em forma de diário de tal modo que os trechos do diário que chegam ao leitor são datados exatamente do dia em que estavam sendo escritos. Trata-se de uma obra estritamente relacionada com os acontecimentos, com os eventos históricos ou sem importância, de qualquer maneira um dia-a-dia. Uma enchente no Recife, por exemplo, deflagrou na obra determinadas seqüências que não estavam previstas inicialmente. Quer dizer, é um livro cuja composição foi exposta declaradamente ao tempo. *Avalovara* remetia à ordem cósmica, o negócio do espiral que girava em torno do quadrado mágico etc. *A rainha dos cárceres da Grécia* é uma estrutura que, sem recusar as preocupações com o universo e o eterno, está mais voltada para o cotidiano, para o temporal, para o efêmero<sup>111</sup>.

O efêmero é o gesto, e o gesto pode ser uma imagem. Uma escritura deste naipe pode ser considerada, como o faz Márcio Seligmann-Silva, uma escrita performática que dança entre os escombros como ‘memória do presente’. O diário ultrapassa o estatuto da testemunha, ele pode servir como serve para J. M Coetzee, além de Osman Lins para armar uma constelação de imagens que transitem entre a ficção e a teoria.

A respeito do estatuto do diário, Márcio Seligmann-Silva aproxima-o mais do conceito de ficção de Juan José Saer, entendendo a escrita do memorial como algo inseparável da vivência. O narrador cria o universo para sua narrativa, cria um suporte para as imagens, opera o mesmo procedimento do tradutor: re cria sua experiência através da linguagem. Discordando, portanto, de Philippe Lejeune, para quem o

---

<sup>110</sup> Das passagem Werk, p. 572. *Apud* Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de Incêndio- Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 138.

<sup>111</sup> LINS, Osman. *O Evangelho na Taba*. São Paulo: Summus, 1979, p. 246.

diário (*journal*) difere-se da autobiografia pois esta “flertaria com a ficção, enquanto o diário teria uma tendência para a verdade”<sup>112</sup>. Para Lejeune, o diário seria anti ficção.

Esse tempo do diário e sua fragmentação conferem-lhe o caráter de livro interrompido. Ao leitor percorrer estes labirintos de imagens é o mesmo que executar uma performance, “à escrita performática do diário responde a nossa própria leitura performática, na qual nos lemos no espelho do diário... trata-se de uma escritura louca, a do diário, se aceitarmos que ele não é pura factografia, mas trabalho de acumulação criativa de fragmentos.”<sup>113</sup>

Performance no movimento dos textos, retirados de seus logradouros e assinalados, colados a outros espaços dando mobilidade a um mapa da escrita. Walter Benjamin cultiva a idéia de coleção desde o discurso do colecionador publicado em *Rua de mão única*, livro de 1928. Ao desempacotar sua biblioteca, Benjamin encontra-se com a memória ativada pelos livros. Seu fascínio de colecionista o faz desenvolver uma tese na qual defende que o colecionador é uma espécie de tecelão ou um lavrador que ordena uma superfície aparentemente caótica transformando-a em uma imagem dialética “entre os polos da ordem e desordem”.<sup>114</sup> O mesmo acontece com o narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia*

Eis-me aos dezoito anos: cai a noite, e eu leio, indiferente ao decréscimo de claridade na sala, um romance de Stendhal.

Anos passaram-se. Meditei sobre os processos romanesco, estudei-os em autores ilustres e estou lendo, de Stendhal, um romance. O livro é o mesmo, *O vermelho e o negro*, mas as leituras divergem, e isto modifica-o.

O confronto entre romance e leitor, em nossa época [a moderna], não se restringe entretanto a

---

<sup>112</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O esplendor das coisas’: o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin”. In Revista *Escritos* Nº3. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009, p. 161. Agradeço a informação dada pelo professor Raúl Antelo que me indicou a revista após uma solicitação de bibliografia sobre seu texto *O ensaio terminal; essência como potência*, também nesta edição da revista.

<sup>113</sup> Idem, p.. 163.

<sup>114</sup> BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: brasiliense, 1995, p. 230.

uma questão de idade. Diferem o leitor atual e o de outros tempos. Ao leitor pronto a evocar o que lia, seduzido por processos cuja soma resultava em uma espécie de mágica e que ele não distinguia, sucedeu-se o leitor desconfiado, rebelde, nada ingênuo e que parece dizer, quando solicitado: “Não me recordo e não quero recordar.”<sup>115</sup>

A própria concepção de Benjamin sobre a *Erlebnis* moderna (ou sua ausência) marca o diário como fruto de uma dificuldade de armar longos discursos; de exigir muito fôlego da memória. Em “O jogo das letras”, Benjamin escreve que “nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido”<sup>116</sup>. O próprio Benjamin ao escrever seu Diário de Moscou comprova isso na prática. Seu diário inicia em 6 de dezembro de 1926 e se estende até o fim de janeiro de 1927. A paixão por Asja Lacis foi o motivo principal de sua viagem, seguido da curiosidade por um olhar mais atento à Rússia e ao Partido Comunista. Asja esteve em Capri, em 1924, ano em que conheceu o autor de *Rua de mão única*. Encontraram-se mais duas ou três vezes antes da viagem a Moscow. De certa maneira, foi uma viagem típica de um saturnino: um país frio, uma mulher doente e um escritor em quase miséria. Ainda assim, na abertura de *Rua de mão única*, lemos: “Esta rua chama-se Asja Lacis, em homenagem àquela que, na qualidade de engenheiro, a rasgou dentro do autor”.

Apesar de algumas passagens animadas sobre visitas ao museu, observações paisagísticas, políticas e culturais, Benjamin relata no dia 14 de janeiro “este dia e o seguinte foram desagradáveis”. Com notada tristeza, anota sobre a data da partida em um relato marcadamente interrompido pela urgência dos dias e da memória. O relato inicia com a inútil visita ao Museu de Brinquedos que estava fechado. Depois passa a relatar a empolgante visita ao Museu Histórico onde pode ver Matisse, Picasso, Gauguin e Rosseau. Após pedir que Asja Lacis traduzisse sua entrevista publicada na *Vechernaia Moskva*,

15 de janeiro

....

---

<sup>115</sup> ARCG, p. 70.

<sup>116</sup> BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. São Paulo: brasiliense, 1995, p. 104.

Mais tarde, contou-me que, depois de nos separarmos ontem, não queria mais saber de mim e decidira que não nos veríamos mais... Mas, à noite, para sua própria surpresa, seu ânimo havia mudado e ela descobriu que era absolutamente incapaz de guardar rancor por muito tempo em relação a mim... brigamos mais tarde, não lembro mais por quê.<sup>117</sup>

Em uma nota do editor sabemos que o diário ficou interrompido por duas laudas e que retoma com a data do mesmo dia. Como produto de uma recordação é necessário o tempo de recuperação da memória e ao recuperá-la, ela retorna enrolada nos fios da fabulação – ou da *teresa*. O diário é retomado como continuação do escrito anterior que fora interrompido.

A narrativa continua num tom romanesco de um viajante que escreve ao retornar da viagem suas impressões dos lugares. Sua voz narrativa atesta o tom de verossimilhança que confunde o leitor desatento, que pensará que tudo ali gravado é pura realidade. Assim nos diz Seligmann-Silva que “a *Enárgeia* (efeito de presença) é muito mais afetiva e efetiva no diário. A sobreposição do autor com o protagonista-narrador faz com que nos sintamos muito mais envolvidos com a trama.”<sup>118</sup>

O escritor pernambucano por sua vez utiliza destas artimanhas para estabelecer o mesmo problema discutido por Seligmann-Silva. Depois de armar todo um enredo e, preparando o leitor para acompanhar a história de Maria de França, dá um passo atrás e surpreende o leitor escrevendo

Neste ponto, penso em algo inviável: uma obra que se apresentasse desdobrada, construída em camadas e que fingisse ser a sua própria análise. Por exemplo: como se não houvesse Julia Marquezim Enone e A rainha dos cárceres da Grécia, como se o presente escrito é que fosse o romance desse nome e eu próprio tivesse existência fictícia.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscou*. São Paulo. Cia das Letras, 1989, p. 104.

<sup>118</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Op cit.* p. 182.

<sup>119</sup> ARCG, p.55.

Repetimos Benjamin no texto sobre o narrador para apontar mais uma vez para a imagem da *teresa* que plana sobre este texto, da *teresa* que é narrada neste comentário delirante sobre um livro dissimulado como o de Osman Lins. Imagem que faz coro ao problema da experiência. Escreve Benjamin que “ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história”. Recorremos ainda a Walter Benjamin, para quem era cara a noção de texto como tecido ao afirmar que “assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.”<sup>120</sup>

A modernidade esgotou a possibilidade de experiências. Walter Benjamin, no texto sobre o narrador, alerta para o faro de que a ciência e a experiência desarticularam o discurso do narrador; aquele discurso que era ouvido como um ensinamento, hoje, é olvidado assim que silencia. Giorgio Agamben diz que já não se pode mais experienciar na cidade moderna (tornou-se um gigantesco campo de concentração onde os homens vivem arcados sem poder sequer erguer a cabeça para falar. Toda a noção de sujeito é apagada, restando somente a idéia de que o homem é indestrutível. Ideia que se reforça à medida em que os homens são mortos aos montes como pragas inexpugnáveis. O que Auschwitz produz é a catástrofe do sujeito)<sup>121</sup>. A vacuidade da experiência nas cidades, da solidão do volante dos carros, na leitura dos jornais sensacionalistas ou a Meca dos consumidores, os supermercados é uma constante anestesia da modernidade. Giorgio Agamben diz que não há possibilidade de experiência

Não nas filas dos guichês de uma repartição ou ao país da cocanha do supermercado, nem os eternos momentos de uma promiscuidade com um desconhecido no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para casa à noite, extenuado por uma mixórdia de eventos, divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes – entretanto nenhum deles se tornou experiência.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas Vol. 1. Arte-Técnica, Magia-Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo Brsiliense, 7ªed. 1994, p. 205.

<sup>121</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz, El archivo y El testigo*. Valência: 2000, p. 155.

<sup>122</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História- Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 22.

Esse trecho parece ter sido retirado do próprio relato de *A rainha dos cárceres da Grécia*. Se o sujeito não pode construir-se, ver-se sem a categoria da experiência, sem poder senti-las em seu corpo, este sujeito estará mudo, calado.

Em *O narrador*, texto escrito nos anos 30, Walter Benjamin acusa o declínio da narrativa na modernidade devido ao atrofiamento da experiência, principalmente ocasionado pelas guerras, da qual o homem retornava mudo, calado. Benjamin aponta ainda o surgimento do romance como arte da solidão o que contribui ainda mais para o esquecimento da arte de narrar.

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa... é que ele nem precede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, espacialmente da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou relatada por outros... O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dar.<sup>123</sup>

Podemos tentar outra acepção a este homem mudo, um sujeito calado. A palavra “calado” tem outro sentido para os marítimos, acerca dos quais, Benjamin diz ser uma das estirpes dos bons narradores, juntamente com os homens do campo que adquiriam a experiência através da imobilidade. Homens que souberam observar os resíduos que se acumulam com o tempo em um mesmo perímetro, muitas vezes o do próprio corpo. Mas a palavra calado também significa aquela parte da embarcação que fica abaixo da linha d’água, é o que determina o quanto a embarcação pode ser carregada, assim como o que se diz da profundidade de um rio. O que quero dizer com isso é que a possibilidade de narrar uma experiência ainda existe, mas permanece emudecida, calada no fundo da alma destas pessoas que voltam do front, que vivem mesmo na cidade. Assim podemos pensar que a perda da

---

<sup>123</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas Vol. 1. Arte-Técnica, Magia-Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo Brsiliense, 7ªed. 1994,p. 201.

experiência pode ser um recalque, uma estação no inferno na qual os relatos permanecem em potência no escuro do homem.

Giorgio Agamben, ao tratar da potência, atribui-a à possibilidade de não fazer, o que contrapunha inicialmente o verbo ‘poder’, mas também a palavra possibilidade. Dizer “eu posso” deve ter o mesmo peso, a mesma potência de dizer eu não quero ou “eu preferiria não”, fórmula do personagem de Melville, Bartleby. Ao falar sobre a obscuridade e a visão, retorna até Aristóteles no *De Anima* (418ª 26) para dizer-nos que o fato de não enxergarmos, o fato de haver uma película ou camada entre nós e outro corpo, não diminui a potencialidade da visão, já que esta aguarda a chegada da luz para mover a camada de neblina.

Visível é a cor, e também o que pode ser designado por palavras, embora encontre-se anônimo – e ficará mais claro do que falamos à medida que avançarmos. Pois o visível é a cor, e esta é o que recobre o visível por si mesmo... Toda e qualquer cor é aquilo que pode mover o transparente em atualidade, e esta é a natureza da cor. Por isso não existe visível sem luz, e toda cor de cada coisa é vista na luz.<sup>124</sup>

Toda impotência é potência, toda potência humana se mantém em relação com a própria privação. Escreve Agamben<sup>125</sup> “el viviente, que existe en el modo de la potencia, puede la própria impotência, y solo en este modo posee la própria potencia. Puede ser y hacer, porque se mantiene en relación con el próprio no-ser-y-no-hacer.”<sup>126</sup> Dito de outra maneira, a escrita está em potência no esquecimento, a impossibilidade da escrita estaria, portanto, na impossibilidade de esquecer. De uma maneira semelhante, poderíamos pensar o poema de João Cabral de Melo Neto, “O artista inconfessável”. Potência entre o ato de não fazer e a potência de fazer.

---

<sup>124</sup> ARISTÓTELES. *De Anima*. Apresentação e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006, p.87.

<sup>125</sup> AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

<sup>126</sup> Idem. p. 361

Fazer o que seja é inútil./Não fazer nada é inútil. /  
Mas entre o fazer e não fazer /mais vale o inútil  
do fazer./Mas não, fazer para esquecer /que é  
inútil: nunca o esquecer. /Mas fazer o inútil  
sabendo/que ele é inútil, e bem sabendo /que é  
inútil e que seu sentido /não será sequer  
pressentido, /fazer: porque ele é mais difícil /do  
que não fazer, e difícil- /mente se poderá dizer  
/com mais desdém, ou então dizer /mais direto ao  
leitor Ninguém /que o feito o foi para ninguém.<sup>127</sup>

A potência está enquanto há a camada sobre o objeto, a neblina sobre os fatos como no filme de Alain Resnais, *Nuit et Brouillard* (1955). Filme sobre os campos de concentração nazistas, feito a partir de imagens de arquivo. Imagens que estavam em potência, que podiam, mas não eram vistas, tornaram-se ato no momento em que o curta metragem foi exibido. Acontece algo semelhante com o narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia*. O narrador ao aproximar-se do fim de seu relato sofre sérios problemas nos olhos, o que o impede de escrever, suas escritas permanecem em potência até atualizar-se na data posterior do diário.

8 de julho

Mais uma vez fulmina-me e, durante quase um mês, suspende o curso normal de minha vida o problema dos olhos. Nesse período, nada escrevi e nada li. Não importa, pois, que estenda um pouco mais a interrupção e fale, amanhã ou depois, das últimas semanas, antes de tornar à Rainha dos cárceres. Pensando bem, experiência que sofri e, se lhes cabe tal nome, as reflexões que me assaltaram não são de todo alheias ao livro que tento analisar e à minha própria análise. Integram-se em ambos os textos e, voltar simplesmente ao meu ensaio, como se nada houvesse acontecido, seria falso.<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> Melo Neto, João Cabral de. “O artista inconfessável”. In. Museu de Tudo.

<sup>128</sup> ARCG, p. 164.



O que resta a narrar a não ser a experiência óptica? As micronarrativas, ou a literatura menor, pautam-se hoje no cotidiano, nas ruínas do que era sonho nas cidades agora tomadas, ou melhor, circundadas pela catástrofe. Mesmo aquela violenta situação da solidão no caixa do mercado ou no volante do carro. Mesmo em alguns casos, em que se tem a companhia de alguém em um bonde, por exemplo. No momento em que a personagem de Clarice Lispector<sup>129</sup> vê um homem cego mascando chicletes. De que forma este olhar (tendo em mente o verbo italiano ‘guardar’) pôde produzir experiências? Podemos dizer que a potência daquele homem cego, a pungência de gesto de mascar chicletes, o susto de Ana e a passividade dos passageiros, configuram uma cena da modernidade. O sujeito, diante de um outro cidadão vulnerável à morte, no entanto, não o veremos morrer, pois seguimos no bonde da história.

## II – simulações

*A Rainha dos Cárceres da Grécia*, esse decassílabo heróico<sup>130</sup>, sugere muitos passeios entre suas paredes rabiscadas de leituras. A luz sobre as leituras nas noites preliminares indicam a rota dos cárceres por onde tem se alojado a literatura ao longo dos séculos, da Grécia, das

---

<sup>129</sup> LISPECTOR, Clarice. “Amor”. In *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

<sup>130</sup> SOARES, Ricardo. ‘O movimento de significação no espaço de uma tradição diferencial: ruptura, memória e linguagem em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*’. In: *Vitral ao Sol, Ensaios sobre a Obra de Osman Lins*. Ermelinda Ferreira (Org.) Recife, Ed. Universitária da UFPE. 2004 p. 231. “...notamos que o romance citado, no início, subdivide-se ritmicamente em dez sílabas poéticas, A /ra / i / nhá/ dos / car / ce / res / da / Grécia, compondo um título decassílabo. Não podemos, no entanto, afirmar que essa foi uma escolha proposital, mas já podemos inferir que é um diálogo direto com a tradição rítmica do verso.” Somo às considerações de Ricardo Soares, o fato de que o nome de Maria de França é oriundo da poeta Normanda escritora de Lais, forma verbal também ritmada conforma a oralidade medieval. Lembramos ainda que o título de *Nove, novena* sugere também a escansão, propriedade dos versos, da prosódia que indiretamente é aludida no momento em que estabelece o espaço do romance.

narrativas tradicionais, atravessando toda uma profusão teórica nos nossos tempos, até chegar a esta narrativa num período em que os fragmentos carregam no bojo a potência do cosmo. Osman Lins havia-se antecipado às mudanças de paradigmas narrativos e representativos que dos anos 60 para cá têm se sedimentado na produção ficcional e teórica; já estava lá desde *Nove, novena*; estava pari passo com o *Novo Romance*. Sandra Nitrini lembra o prefácio de Jean Paul Sartre a *Portrait d'un Inconnu*<sup>131</sup>, de Nathalie Sarraute. Nesse texto, anterior, portanto, ao rótulo de Novo Romance, Sartre utiliza a expressão Anti-romance “para designar aqueles romances que, conservando ‘a aprência e os contornos do romance’, contestam o romance através dele mesmo, destroem-no aos nossos olhos, ao mesmo tempo que parecem ‘edificá-lo’”<sup>132</sup>.

Osman era um autor moderno, nascido em 1924, teve sua formação na tradição dos modernistas. O que realizou, no entanto, na arte da escrita, propicia aos leitores um quadro elaborado de um escritor que não teve qualquer receio em subverter seu processo criativo transformando fronteiras do alto modernismo, subvertendo a própria idéia de mimesis ao assumir um caráter de uma enunciação confessadamente imaginária:

Há dois modos distintos de formar e que nem sempre coexistem: o culto e o poético. O primeiro reflete sempre as leituras do escritor, selecionadas em áreas consagradas pela tradição, e aspira a uma certa elegância; o segundo, propenso a explorar o informulado e o rústico, sonda em vários planos as jazidas populares e ignora a herança cultural ou combate-a. A reflexão, que maneira culta vai cristalizar-se no aforismo, como em Machado de Assis, na maneira poética não se apresenta como fruto definitivo do raciocínio e sim como verdade provisória, formada no trato com o mundo. Alinham-se nesta última corrente, obras como *São Bernardo*, de Graciliano Ramos; e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. *São Bernardo*, ligado a certas convenções realistas, apresenta-se francamente como escrito, e

---

<sup>131</sup> Paris, Gallimard, 1956.

<sup>132</sup> NITRINI, Sandra. *Poéticas em Confronto- Nove, novena e o Novo Romance*. São Paulo: HUICITEC, P. 40.

por homem de instrução rudimentar; tenta, em consequência, uma dicção adequada ao personagem, objetivo literalmente inviável, sendo necessário que o livro, convencendo-nos do seu primitivismo, longe ao mesmo tempo – disfarçadamente, claro – alto nível expressivo; o conflito, incômodo para o autor real e para o pseudo-autor, ascende ao plano temático. *Grande Sertão: Veredas*, liberado das exigências que embaraçam o projeto de Graciliano, surge imediatamente como inaceitável, fingindo uma oralidade que o texto, dos mais elaborados, embora não culto, contesta sem cessar: instaura-se a ficção de maneira declarada no ato mesmo da enunciação.<sup>133</sup>

*A Rainha dos Cárceres da Grécia* é, antes de tudo, uma obra de imaginação. Tudo acontece, como em uma sala repleta de espelhos, nas reflexões do narrador de um diário e, a cada data, cada fragmento de jornais e livros citados, configuram-se lances, voltas que constituirão fios, passagens pelos itinerários de uma escritura de dois narradores complexos. Livro que escapa da escrita que, teleológica e fugaz, olha e foge da autonomia elaborada pela historiografia e pelo sistema *escópico* cujo reflexo da realidade nunca se distorce, tentando delimitar as margens de uma narrativa nacional. Em Osman Lins, acontece o contrário, pura antropofagia: livro que faria parte de um imenso *tableaux* barroco tecido na esteira inventiva de João Miramar<sup>134</sup>, uma espécie de mimesis produtora do ficcional e não imitadora de uma realidade. Há outros experimentos deste experimento de linguagem propostos por autores brasileiros. É caso de *Armadilha para Lamartine*<sup>135</sup>, de Carlos Sussekind e *Em liberdade*, de Silviano Santiago<sup>136</sup>.

---

<sup>133</sup> ARCG, P. 76/77

<sup>134</sup> Refiro-me àquele que Haroldo de Campos chamou de ‘romance-invenção’ de Oswald de Andrade, *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924).

<sup>135</sup> SUSSEKIND, Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998. A primeira edição é de 1975. Lembremos que ARCG, livro de Osman Lins é de 1976. No leque da ficção brasileira da época estes livros juntamente com *Quatro Olhos* de Renato Pompeu e posteriormente *Em Liberdade* de Silviano Santiago, tratam a linguagem da ficção valorizando os significantes, armadilha, cárcere e prisão. Estratégia que pode ser lida tanto sob

Em *Armadilha para Lamartine*, temos a narrativa de dois diários entrecruzados, o “Diário da Varandola-Gabinete”, escrito pelo pai de Lamartine, o Dr. Espártaco M., que abarca o período de 1954 a 1955. Dr. Espártaco escreve em seu diário o cotidiano de uma família burguesa dos anos 50<sup>137</sup> desestruturada em vários níveis, mas no romance atribuída ao desequilíbrio de seu filho Lamartine. Leila Perrone-Moisés diz que conhecemos a vida da família pela narrativa de Espártaco através do diário que “fixa tudo, desde a movimentação da cozinha, dos quartos, da sala de visitas, até os movimentos peristálticos e os ciclos uterinos dos membros da família”<sup>138</sup>. A minúcia dos registros é extrema e demonstra o regime controlador e repressivo do pai. Hélio Pelegrino no posfácio do livro alerta que, mesmo que entendamos este controle da figura paterna como uma vertiginosa repressão ao filho quando este toma a decisão de sair de casa (o detonador do conflito) e depois escreve notas do sanatório onde é internado pelo pai, as narrativas fogem ao controle,

não possuem essa cândida transparência linear, ou punctual, que um primeiro lance de vista poderia atribuir-lhe. A lógica interna do romance, isto é, aquilo que se oculta por detrás – ou por dentro –

---

a ótica do regime da ditadura, quanto sob uma espécie de experimentação literária oriunda da incorporação das novas formas romanescas surgidas na Europa após a segunda grande guerra.

<sup>136</sup> Idelber Avelar em *Alegorias da Derrota- A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*, desenvolve um capítulo sobre a leitura de *Em Liberdade* a partir da idéia de pastiche. O pastiche como faz Borges com Mênard e também o narrador do livro de Osman Lins que estamos lendo (ARCG), é utilizado para tecer uma superfície tramada por tempos. Escreve Avelar que “o pastiche abriria a possibilidade da citação impessoal, a apropriação indébita de nomes próprios, a possibilidade, enfim, de que se narre a própria história como se ela pertencesse a outro”(p. 178).

<sup>137</sup> Sobre esta situação da família burguesa e a loucura, ver “Réquiem para a aquarela do Brasil”, ensaio de Luis Costa Lima no qual faz uma rápida análise do tema da loucura no livro de Carlos Sussekind e em *Quatro Olhos* de Renato Pompeu. Escreve Costa Lima: na década de 50, a loucura é o desajuste do jovem ainda não iniciado no mundo das profissões quanto aos parâmetros da família, especificamente no pai. Na década pós 64, o desajuste é precipitado pelo aparato repressivo do “pai” supremo, o Estado.” In. *Dispersa Demanda*, p. 127.

<sup>138</sup> PERRONE-MOISÉS, Leila. “As armadilhas de Carlos Sussekind”. In *Inútil Poesia*. São Paulo: Cia das letras, 2000, p.242.

de sua forma imediatamente apreensível, é muito mais rica, elaborada, labiríntica, ambígua. Armadilha para Lamartine é também uma armadilha – ou quebra cabeça – oferecida à argúcia do leitor.<sup>139</sup>

Disfarçado na minúcia dos fatos controlados pelo Dr. Espártaco, como aponta Leila Perrone-Moisés, está uma narrativa que, à maneira de *A rainha dos cárceres da Grécia*, é um tecido de simulações no qual os espaços são móveis e as estruturas temporais das narrativas, anacrônicas. Tudo se embaralha na falta de memória dos personagens, em uma espécie de anestésica comum às relações entre eles. Há o tema da insanidade, do modo como o romance e a escritura (lembrando a imagem do arado nas linhas do campo com ordem do cosmos), neste caso com algo delirante:

Maria de França, agente fictícia do discurso, oscila entre a sanidade e a loucura: devido ao seu estado de saúde é que pretende mesmo obter uma pensão temporária ou vitalícia. Não surpreenderia se a romancista, cuja noção de documento é especial – como um artista que, versado em anatomia, altera as figuras –, evitasse notações perceptíveis no texto, distinguindo os períodos de lucidez e os de privação mental. A solução que logo se impõe é povoar de monstros e deformações a mente da louca e desarticular a linguagem.<sup>140</sup>

O tema da loucura se desdobra, perpassa não somente o romance de Julia Enone, mas o de Osman Lins. Não só Maria de França é considerada louca ao percorrer os labirintos da previdência social e, surtada, cria uma figura composta de 27 personagens, o espantalho. Julia Marquezin Enone, amante do narrador, também passou por internações. No diário do professor, lemos, no dia 31 de janeiro:

---

<sup>139</sup>SUSSEKIND, Carlos. Armadilha para Lamartine. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 298. Posfácio de Helio Pelegri.

<sup>140</sup>ARCG, p. 107.

Julia marquezin Enone, que viveu a loucura e às vezes me falava, serena, da imundície no hospício, da comida ruim, da venda de cadáveres, coisa de que não se ocupa no romance, esquivava-se, com um tino e uma capacidade espantosa de renunciar ao próprio eu, à armadilha confessional, que a desviaria do espírito e das linhas reguladoras da obra.<sup>141</sup>

Estamos no campo da simulação, as datas do diário e as narrativas tanto do narrador quanto a de Julia Enone se atravessam em fluxos intempestivos, compondo aquilo que Gilles Deleuze atribuíra a um livro:

Um livro é uma pequena engrenagem numa maquinaria exterior muito mais complexa. Escrever é um fluxo entre outros, sem nenhum privilégio em relação aos demais, e que entra em relações de corrente, contra – corrente, de redemoinho com outros fluxos, fluxos de merda, de esperma, de fala, de ação, de erotismo, de dinheiro, de política, etc.<sup>142</sup>

Pensando com Deleuze, a problemática de se tratar de um livro homônimo ao de Júlia Enone, escrito e assinado por Osman, é também um simulacro não como cópia ou falsa moeda, mas uma potência de um falso diário. Cito Deleuze:

Com efeito, por simulacro não devemos entender uma simples imitação, mas sobre tudo, o ato pelo qual a própria idéia de um modelo ou de uma posição privilegiada é contestada, subvertida. O simulacro é uma instância que compreende uma diferença em si, como duas séries divergentes... sobre as quais ele atua, toda semelhança tendo sido abolida, sem que se possa, por conseguinte,

---

<sup>141</sup> Idem. *ibidem*.

<sup>142</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 17.

indicar a existência de um a original e de uma cópia.<sup>143</sup>

O simulacro para Deleuze dispensa a necessidade de um modelo o diário escrito pelo professor, memorial assinado por Osman, partem de que modelo? Salvo a existência de outros escritos neste molde como afirma mesmo o narrador, seu diário não parte de um modelo para imitá-lo, mas para ser um outro, para surgir como uma diferença em sua repetição formal. Assim, caso eu escreva outro ensaio-memorial sobre a última edição deste mesmo livro, seria já um outro texto sobre um outro livro. Esta repetição da diferença é atualizada pela nossa leitura aqui, nesta banca, neste papel. Estamos para além do simulacro, percorremos as letras da dissimulação.

O narrador deste livro dissimula entre o público e o privado, uma janela entreaberta, uma fresta que deixa o espaço suficiente para o voyeurismo daqueles que passeiam nos arredores, nos arrabaldes da obra (nós leitores), convida: “vamos pois ao meu ensaio entre íntimo e público, confidencial, livro a ser composto devagar e no qual há de imprimir-se o fluxo dos dias.”<sup>144</sup>

No diário, escreve sua solidão, suas experiências de leituras, suas indagações sobre autoria, sobre a prática narrativa e da nomeação, tarefa difícil no incessante escoamento dos dias das coisas “como nomear o que nos foge, o que se nega, o que se oculta”<sup>145</sup>. O diário sugere a obra aberta e infinita<sup>146</sup>. Para Blanchot, escrever é entregar-se ao interminável processo de re-encontro consigo através da escritura, como uma legitimação de sua própria existência. O professor entrega-se ao labor exigente do diário (o diário é o monstro que não o deixa mais em paz, persegue-o dia a dia), seus olhos ardem, tem delírios, esquece o nome que busca no campo da experiência literária, da ficção, diria o narrador, em 10 de julho que, “contaminado pelos textos que ouvia, eu, solto num espaço verbal, uma cidade estrangeira que alguém descrevia e por isso existia, acreditava-me vítima da peste e esquecera meu nome”<sup>147</sup>. Esquecer o nome implica escrever a partir do intervalo, do

---

<sup>143</sup> DELEUZE, Gilles, *Diferença e Repetição*. São Paulo, Graal, 2006. p. 109.

<sup>144</sup> ARCG. p. 8

<sup>145</sup> ARCG. p. 103

<sup>146</sup> Uma fiação feita com a matéria da memória, uma imagem semelhante à tapeçaria tecida e desfiada por Penélope a espera de Ulisses.

<sup>147</sup> ARCG. p. 154.

lapso temporal onde se recobra a lucidez, mesmo que momentânea. Escrever, principalmente escrever um diário, é partir sempre do intervalo, um crescente murmúrio.

### ***III- sumidouros***

O que nestas páginas se inscreve são mais que memórias de um narrador que tenta recuperar a imagem da amante morta, são fluxos temporais narrativos geradores de imagens-tempo, de agenciamentos coletivos: uma máquina barroca de leitura. Máquina barroca na medida em que o diário deste sujeito é atravessado por várias temporalidades, o diário é interrompido pelo anacrônico olhar do narrador que deixa frestas, permitindo que os personagens do livro invadam sua vida, seu apartamento; que os espaços se fundam e se sobreponham, criando imagens a partir de choques do imaginário<sup>148</sup>.

A mobilidade, a incerteza, a fusão – as cidades de Recife e Olinda trespassando-se se fundam e sobreponham –, a iconografia da invasão holandesa projetando de algum modo a paisagem urbana no tempo e, ainda, a nota de ameaça, concentrada no gigantismo dos pássaros, tudo isso transfigura em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* o espaço, tornando-o único, original, específico dessa obra e inteiramente refeito pela imaginação.<sup>149</sup>

A incursão por estas páginas, por seus vestígios, terá como meta reativar ou acender a “face barroca” que anima o fundo do romance. O que nos faz aproximar este texto de Barthes ao trabalho de Osman Lins é o fato de acreditarmos que a linguagem encontrada na escritura de Osman afina-se com o que Barthes reclama à de Severo Sarduy. O autor de *O rumor da língua*, afirma que não há nada para ver atrás da

---

<sup>148</sup> A certa altura do relato, o narrador percebe que a gata da personagem Maria de França invade seu apartamento em São Paulo, de maneira semelhante, as cidades de Recife e Olinda se fundem compondo no romance um espaço desdobrável, estratificado, sobrenatural.

<sup>149</sup> *ARCG*, p. 167.



linguagem, que, como no mito de Pigmaleão, não devemos nos iludir com a aparência, o que move a palavra é mesmo o fantasma desta imagem<sup>150</sup>.

Poderíamos ainda dizer que, para encontrar essa forma de escrever, movimenta-se o escritor em um campo onde as micropolíticas cercam o sujeito; desse modo é importante essa dessubjetivação para tornar-se enunciação de agenciamentos coletivos. Só assim esse deserto a que se referem Deleuze-Guattari se aproxima do confim, da zona limítrofe necessária à literatura que queira tropeçar para distrair a grande ‘fala’, o grande Sentido das grandes literaturas. No confim o olhar vê a miragem da língua. Topos onde as fronteiras são flexíveis, borradas, espiraladas, em movimentos de territorializações e desterritorializações, causando vertigem a quem esteja com as retinas soldadas no grande turbilhão das imagens do capitalismo. Nesse movimento espiral, podemos ver a literatura menos se erguendo como ciclone, “máquina coletiva de expressão.”<sup>151</sup>

Para a literatura, a língua é uma casa. Quando se escreve em sua língua, se passeia dentro de casa. A literatura do presente, que interessa para construir um pensar/lecionar, é o passeio nos recônditos da casa. Lá onde nenhum outro habitante da casa costuma ir visitar, onde se juntam o pó nas frestas, sob a escada (lembremos que Borges encontrou seu Aleph em um confim destes), em uma zona intermediária entre a casa e aquilo que não existe, da casa, aos moradores desta. Deleuze-Guattari pergunta;

“quantas pessoas hoje vivem em uma língua que não é a delas? Ou então nem mesmo conhecem mais a delas, ou ainda, não a conhecem, e conhecem mal a língua maior da qual são obrigados a se servir? Problema dos emigrados, e, sobretudo, de seus filhos. Problema das minorias... como arrancar de sua própria língua uma literaturas menor, capaz de escavar a linguagem e de fazê-la seguir por uma linha

---

<sup>150</sup> *A face barroca* é um texto sobre Severo Sarduy, escrito por Roland Barthes e publicado originalmente em *La Quinzaine littéraire*, nº 28, Paris, 1967. A passagem aqui referida está na página 210 da edição portuguesa da Edições 70. “a palavra, longe de ser o atributo final e o último retoque da estátua humana, como diz o mito enganador de Pigmanleão, nunca é senão a sua extensão irreduzível”

<sup>151</sup> Idem. p. 29.

revolucionária sóbria? Como tornar-se nômade e o imigrado e o cigano de sua própria língua? Kafka diz: roubar a criança no berço, dançar na corda bamba.”<sup>152</sup>

Escrever hoje em dia é arriscar-se na incerteza, no limite dos corpos; é utilizá-los como corpos insignificantes, pois, a cada leitura, esses enunciados se re-organizam segundo experiência individual. Experiências que na modernidade cada vez mais são escassas. Experienciar hoje é como dançar sobre a corda bamba, pendurar-se em uma *teresa* e nesse movimento provar a ambivalência dos sentidos, os lados da moeda, a ficção e a teoria.

Alguns dos mais belos textos sobre o trabalho do escritor, de sua luta, sua fabulação e desespero diante da página foram escritos por Maurice Blanchot, tanto em *O espaço Literário*, quanto em *O livro Por Vir*. No primeiro trabalho daquele que escreve incita-o a mensurar forças para executar seu trabalho. Aquele que escreve, o escritor realmente envolvido com a obra, não abdica da ideia de felicidade e, por isso, não quer ou não pode isentar-se do tempo, não pode deixar de escrever no tempo. Blanchot aponta para algo que é executado e experimentado por Osman Lins (leitor de Blanchot) ou, ao menos, pelo narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia*, escrito aproximadamente vinte anos depois do texto do autor de *Pena de Morte*.

O escritor, isolado diante da página como no poema de João Cabral, *Psicologia da Composição*. Sozinho, no meio da cidade, sem poder falar sobre sua obra, resolve dialogar com sua própria criatura, consigo próprio talvez, na busca pela sua arte. Nesse procedimento, o que resta como um testemunho da escritura é o diário. Ao pensar o diário como recurso para atingir o ‘teor’ artístico e o espaço para o sujeito da escrita, funda-se o problema crucial de todo o procedimento literário moderno. O escritor para Blanchot utiliza o diário para poder não desaparecer por completo, não sumir na proliferação de estímulos da cidade, não confundir-se com os reflexos e fantasmagorias cotidianas; busca, sobretudo, deixar vestígios para não esquecer-se de si próprio. Escreve-se então não exatamente um diário, mas um memorial. Mantendo um memorial, o escritor possui uma máquina do tempo na qual produzirá imagens para sua literatura, para usar a própria existência. O diário converte-se assim na última tentativa de experiência

---

<sup>152</sup> Idem. p. 30.

através da escrita, mesmo em uma época em que seja problemático o conceito de experiência.

O diário não é essencialmente confissão, relato em primeira pessoa. É um Memorial. De que é que o escritor deve recordar-se? De si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade. Mas o meio de que se serve para recordar-se a si mesmo é, fato estranho, o próprio elemento do esquecimento: escrever.<sup>153</sup>

Condensado nesse pequeno trecho temos o rumor que percorre praticamente toda literatura do século XX, a saber, a memória. A vida cotidiana das cidades torna-se, na modernidade, ao mesmo tempo um sumidouro das experiências e um arquivo abarrotado de resíduos que podem ser recuperados pelo olhar atento do artista. Olhar este que desde Montaigne tenta, seja pelo ensaio ou pela ficção, iluminar-se. “Sou eu quem eu retrato”, escreve o autor dos *Ensaaios*. Podemos pensar que a atitude do escritor é sempre a de deixar uma impressão, uma marca que possa compor o imenso fractal da história.

A forma simples do diário pode ser pensada como portadora da experiência. O diário como recurso último da experiência na modernidade cujo movimento é o do acúmulo, ou melhor, da produção e não da experimentação.

Maurice Blanchot diz que “há sempre uma luta obscura entre a narrativa e o encontro com as Sereias, esse canto enigmático que é poderoso pela sua falha”<sup>154</sup>. O canto das sereias neste diário está figurado pela memória. O narrador ver-se-á encantado pelas lembranças e, neste torvelinho que é o tempo, perderá sua identidade, migrará para dentro do livro sobre o qual escreve seu ensaio. A narrativa se elaborará, portanto, a partir da impossibilidade de resistir ao canto, a partir da impossibilidade de acesso ao livro de Julia Enone. A narrativa deste diário é a simulação de um leitor que reescreverá o livro de sua amada e nele teremos de acreditar. Acreditar no puro acontecimento, diante do qual este diário nos coloca, diante de um espaço do por vir, de um vazio.

---

<sup>153</sup> BLANCHOT, Maurice. “Recurso ao diário”. In. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 19.

<sup>154</sup> BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir*. Lisboa: Relógio D’água, 1984, p. 13.

Vacuidade que é além da narrativa tecida com palavras, que suscitam a inscrição da realidade e da crise de identidade deste sujeito. A narrativa é um lugar de passagem e o que move o leitor é o perigo da morte, do encantamento pelo canto da Sereia, o despertar do desejoso *diarista* ante o inalcançável fim do livro. Talvez seja essa impossibilidade palpável do tempo a que Blanchot se refira ao dizer que é a metamorfose do tempo, seu redemoinho que transforma tudo em imaginário, em imagem.

A experiência do tempo imaginário efetuada por Proust só pode ocorrer num tempo imaginário e fazendo daquele que se lhe submete, um ser imaginário, um a imagem errante, sempre presente, sempre ausente, fixa e convulsa, como a beleza de que falou André Breton. Metamorfose do tempo, começa por metamorfosear o presente onde parece produzir-se, atraindo-o à profundidade indefinida onde o ‘presente’ recomeça o ‘passado’, mas onde o passado se abre ao futuro que repete, para que o que vem, volte sempre, e de novo, de novo.<sup>155</sup>

A situação deste narrador no diário é a de quem está envolto neste torvelinho que, de tanto ir e vir no tempo, acaba dissolvendo-se na sequência vacilante de Eus que podem tomar a narrativa e colocá-la no papel, como um pai que põe a criança em um carrossel e, nas reiteraões de giros, já não consegue ver um só filho, mas vários semblantes a cada giro do brinquedo, como se abrisse uma porta de onde saísse sempre o mesmo de novo imagens de si próprio acionadas pela memória. De outra maneira, este folhar-desfolhar do tempo colabora para a produção do diário, por tratar cada dia como um des-folhar de um tempo-todo, única possibilidade de viver o dia-dia. Assim o diário se apresenta como um dobrar do tempo, um relato barroco, na medida em que, neste turbilhão do tempo se produz o acontecimento. É no acontecimento que se dispersa o Eu deste narrador, pois o acontecimento é impessoal, ocorre no instante do “passado-futuro ilimitado, superfície temporal que colhe os ‘espórios’, os ‘despojos’ em que se fragmentou o ‘eu’ que os sofre e

---

<sup>155</sup> *Idem*, p. 25.

vive no nível do acidente.”<sup>156</sup> Sobre a diferença entre o acontecimento e o acidente, nos diz Gilles Deleuze “O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera... ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece”<sup>157</sup>. A prole do acidente é o acontecimento. O acontecimento do acidente que matou Julia Marquelim Enone é o diário que seu amante resolve escrever. Seu livro aparece após seu desaparecimento. A morte que ronda a existência e que, de acordo com a carta da Roda da Fortuna, retira algo para repor um outro – corpo ou acontecimento – no lugar. Este é o moinho que as águas da morte fazem girar. Escrever para poder desaparecer em paz.

O narrador é atraído pela figura de sua amante, busca-a no livro que deixou escrito. Seguimo-lo nesta tentativa de obter o seu objeto, agora dividido conosco leitores. Somos atraídos pelo livro de Osman que se abre em múltiplos planos narrativos. Atraídos não para o livro, para um interior, para uma cripta. A atração nos levará ao exterior, ao fora onde sequer o tempo exista.

A atração nada tem a oferecer a não ser o vazio que se abre infinitamente sob os passos daquele que é atraído, a diferença que o recebe como se ele lá não estivesse, o mutismo excessivamente insistente para que se possa resistir a ele, excessivamente equívoco para nada oferecer além do gesto de uma mulher na janela, uma porta que se entreabre, o sorriso de um vigia sobre o umbral ilícito, um olhar condenado à morte<sup>158</sup>

Osman Lins escreve no espaço entre. Entre o fora e o dentro, num espaço que é limiar. Neste espaço que se pendura o texto como uma *teresa* que dança pendurada na soleira de uma janela diante das possibilidades de leituras e da impossibilidade da continuidade. Assim como o texto, a *teresa* é interrompida, emendada e, novamente,

---

<sup>156</sup> PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 204, p.95.

<sup>157</sup> DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Forte. São Paulo: Perspectiva, 4ª ed. 2006, p. 152.

<sup>158</sup> FOUCAULT, Michel. “O Pensamento do Exterior”. In *Ditos e Escritos Vol. III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2ª ed. 2006, p.227.

interrompida. Neste livro, que orbita entre ensaio e ficção, a *teresa* serve muito bem como máquina de ler por sua dança, auxilia o ensaio, o movimento dos corpos significantes. O autor de *Avalovara*, com seu arado decorado pelo tecido longo, leva suas mãos a reforçar o traçado daquelas letras de Maurice Blanchot, ao escrever sobre a necessidade da escrita. A mesma necessidade que uma pessoa no cárcere possui de olhar para o exterior.

O escritor, escreve Blanchot, tenta manter-se em uma órbita sobre a qual a obra exerce uma força centrífuga, excluindo-o. O escritor precisa, portanto, permanecer dentro da obra pra poder erigi-la, pois, fora dela, ficará preso à necessidade mesmo de dizer “Eu”. O escritor então precisa abandonar-se. Mas abandonar-se dentro ou fora da obra? Blanchot responde que o autor que se apressa em sair, deixa muito de si em sua obra ao passo que aquele que consegue transitar entre as esferas executará a obra com êxito.<sup>159</sup>

#### **IV - neblinas**

Se não esquecemos, não podemos viver, nem agir. O problema se colocou para mim quando fiz Noite e Neblina, pois não se tratava de fazer mais um monumento aos mortos, mas de pensar no presente e no futuro. O esquecimento deve estar em construção. Ele é necessário, no plano individual, como no plano coletivo. O que é preciso, sempre, é agir. O desespero é a falta de ação, dobrar-se sobre si mesmo. O perigo é paralisar-se.

Alain Resnais

Nos arquivos da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, encontra-se parte do espólio de Osman Lins<sup>160</sup>. As pastas

---

<sup>159</sup> BLANCHOT, Maurice. “A necessidade de Escrever”. In. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 46-48.

<sup>160</sup> Agradeço às filhas de Osman Lins, Litânia, Letícia e Ângela Lins pela a mui gentil e pronta autorização para o uso dos arquivos da FCRB. Da mesma maneira agradeço ao serviço e atenção dada pelos profissionais da Fundação

referentes ao livro *A rainha dos cárceres da Grécia* contêm anotações mimetizando um diário, não apenas no uso das datas, mas em um texto que está entre esses documentos. São quatro pastas contendo desde anotações iniciais para o romance, catálogos da GM, desenhos de mãos, notas sobre ocultismo, até as versões revisada e final do texto. Em uma dessas pastas, intitulada “Notas Sobre a Técnica”<sup>161</sup>, o escritor traça os rumos da narrativa datilografando todos os detalhes. O que chama a atenção é o teor do texto datilografado. Osman Lins escreve seu plano de escrita, urde os fios do relato em um texto semelhante a um diálogo estabelecido com leitores futuros. As mãos do escritor deixando vestígios para que possam ser atualizados na força imponderável do presente. No instante em que cada pesquisador futuro abrir aquelas pastas, exercer a força do arconte. Retornaremos a este ponto. Antes vejamos o que interessa na pasta citada.

Osman Lins escreve, no dia 13 de abril de 1974, algumas considerações sobre o romance ainda embrionário (publicaria somente em 1976) nas quais enfatiza o cerne do debate proposto ou retomado em seu último livro: o problema da memória:

13-04-74

Um debate sobre o romance contemporâneo eu disse? Vamos mais longe e trabalhem sobre uma constatação que me parece importante: a perda da memória do homem contemporâneo. O homem está esquecendo a origem e a finalidade das coisas. Isso, aliás, pode ser o fulcro do romance do qual tratará este romance.<sup>162</sup>

Ao utilizar o diário como recurso para escrever esse último livro, Osman Lins resgata um dispositivo diversas vezes utilizado na literatura. Esse dispositivo serviu e serve para simular um espaço no qual a narrativa é produto da articulação do passado com a intervenção da recordação. Mais adiante nos arquivos encontramos, sob a data 17.4, o escritor ainda ponderando sobre a obra, mas já resolvido: “Tema

---

Casa de Rui Barbosa. Saliento ainda que outra parte do acervo está no IEB – Instituto Estudos Brasileiro na Universidade de São Paulo – USP.

<sup>161</sup> Ver anexos.

<sup>162</sup> Do arquivo Osman Lins da Fundação Casa de Rui Barbosa. Ver Anexos:”  
Notas sobre a Técnica” p. 03

principal: mais uma vez a narrativa. Por extensão: a perda da memória (o que já anotei, aliás).” Acontece que toda recordação é alinhavada com o fio da ficção. O diário é uma prótese de memória criada para dar conta de uma experiência engendrada e principalmente articulada *com o tempo*.

O diário pode, portanto, funcionar como uma articulação entre o tempo passado e o tempo-agora do escrito. O diário pode ser pensado, assim, como um livro interrompido pela inexorável impressão do tempo que tanto ativa quanto cerceia sua escrita. Um livro pode se dispersar no tempo sincopado da leitura, ou seja, um livro ainda interrompido pelo leitor na atualização das memórias, para criar sua própria escrita. Para este trabalho, o diário funciona como uma redobra cronológica.

O sujeito, escreve Alain Badiou, “é aquilo que desaparece entre dois indiscerníveis. Um sujeito é o lance de dados que não abole o acaso, mas o efetua como verificação do axioma que o funda.”<sup>163</sup> De certa maneira o sujeito narrador deste livro de Osman Lins situa-se na in-diferença, ou seja, num ponto de uma verdade que finda com seu registro através da escrita, mas que é infinita enquanto escrita e possibilidade. O sujeito desse diário paradoxalmente funda-se na escritura do diário, mas dissemina-se no diário enquanto possibilidade de escritura, o diário como dobra infinita de datas. O diário emprega a memória como ficção, mas neste romance de Osman Lins o narrador se instaura entre outros debates, os limiares entre verdade e ficção. O narrador joga o tempo todo como estes paradigmas e planta a dúvida afirmando que o livro é um tecido de simulações.<sup>164</sup>

Podemos, portanto, afirmar que a verdade não é necessariamente o contrário da ficção, e que quando optamos pela prática da ficção não o fazemos com o propósito obscuro de tergiversar a verdade. Quanto à dependência hierárquica entre verdade e ficção, segundo a qual a primeira possuiria uma positividade maior que a segunda, é desde já, no plano que nos interessa, uma mera fantasia moral. Mesmo com a melhor boa vontade, aceitando essa hierarquia e atribuindo à verdade o campo da realidade objetiva e à ficção a duvidosa expressão do subjetivo, persistirá sempre

---

<sup>163</sup> BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do Sujeito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002, p. 46.

<sup>164</sup> ARCG, p. 117.



o problema principal, quer dizer, a indeterminação que sofre não a ficção subjetiva, relegada ao terreno do inútil e do caprichoso, mas a suposta verdade objetiva e os gêneros que pretendem representá-la.<sup>165</sup>

O narrador, professor de ciências naturais, homem solitário, inicia o diário em seu apartamento no dia 26 de abril de 1974: “Muitas vezes, durante o último ano, tão penoso e vazio, mencionei aqui a intenção de ocupar as horas vagas, dar-lhes sentido talvez, escrevendo o que Julia – Julia Marquezim Enone – me contou da sua vida, o que testemunhei e o que depois pude saber.”<sup>166</sup> O texto se desenvolverá portanto entre o espaço público de uma obra literária e um espaço privado, das memórias de uma relação. Mais adiante, toma a decisão de escrever não somente sobre a amante, mas sobre um livro inédito, chamado *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, livro “quase lendário”, não fossem, diz o narrador, “sessenta e cinco exemplares que eu próprio copiei numa obsoleta máquina a álcool”<sup>167</sup>. A partir desse mote, de escrever sobre o livro de Julia Enone, esclarece a decisão do diário:

Quero um ensaio onde, abdicando da imunidade ao tempo, e, em consequência, da imunidade à surpresa e à hesitação, eu estabeleça com o leitor - ou cúmplice- um convívio mais leal. Que outra opção, neste caso, impõe-se mais naturalmente que o diário?...Vamos pois ao meu ensaio entre íntimo e público, confidencial, livro a ser composto devagar e no qual há de imprimir-se o fluxo dos dias.<sup>168</sup>

Para Giorgio Agamben, que desenvolve e acompanha o debate sobre uma nova concepção de tempo e de história, a sociedade contemporânea se volta ao passado com intuito não de negação, de desejo de parricídio como já foi equivocadamente pensado. O que

---

<sup>165</sup> SAER. Juan José. *O conceito de ficção*. Trad. Jorge Wolff In. **Sopro** N°15- Panfleto Político Cultural : Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009. (Publicado originalmente na *Punto de Vista*, n°40, Buenos Aires, julho-setembro de 1991)

<sup>166</sup> ARCG.p.01

<sup>167</sup> Idem. p. 09

<sup>168</sup> ARCG, p. 14.

Agamben ilumina com seu pensamento é que este olhar órfico não busca o desejo de morte e ruptura, mas sim uma lei, uma verdade para que se dê continuidade. Ainda assim alerta que, diante deste desejo, vivemos em um momento ímpar “talvez época alguma tenha jamais sido tão obcecada pelo passado e tão incapaz de encontrar um relacionamento vital com ele”<sup>169</sup>. A necessidade da vanguarda não como linha de avanço, como lança apontado ao futuro, mas como movimento de “esforço extremo para encontrar o passado”.<sup>170</sup> O declínio das vanguardas como eram é marco de mudança de paradigma diante do tempo. Não mais um tempo circular ou linear infinito - como ao que se refere Octavio Paz em *Los hijos del limo* - um tempo de agora estratificados, dobrados. O traço que resta desta procura nos leva às portas de um arquivo deixado ao final da edição da revista; nesse arquivo, o trânsito, a rua de mão dupla entre passado e presente.

Nas conhecidas teses sobre a história, Benjamin diz que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras’”<sup>171</sup>. A sucessão de *agoras* da modernidade, os encadeamentos de pontos entre o antes e o depois, tornam-se, na era moderna para a religião capitalista<sup>172</sup>, pura cronologia.

---

169 AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*. p. 162

170 Idem. p. 163.

171 BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, Vol. I - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, p.229.

<sup>172</sup> Na leitura que faz do texto “Capitalismo como religião” de Walter Benjamin, escrito antes das teses sobre história, Michel Löwy salienta o papel do culto capitalista a partir do papel moeda. Este artifício permite aproximar o capitalismo dos cultos pagãos através da idéia de ídolo que possui a etimologia da palavra Deus (Gott), por quem as pessoas dariam suas vidas. Assim no culto capitalista as pessoas dariam suas vidas ao dinheiro (Geld). Uma espécie, especiaria, imagem diria Giorgio Agamben mais tarde em “O Ser especial” (In. *Profanações*). Para Benjamin “Primeiramente, o capitalismo é uma religião puramente cultural, talvez a mais extremamente cultural que já existiu. Nada nele tem significado que não esteja em relação imediata com o culto, ele não tem dogma específico nem teologia. O utilitarismo ganha, desse ponto de vista, sua coloração religiosa.” No capitalismo não há dias comuns, todos são dias de “ação de graças”, o tempo é sempre o da última hora para as compras, o tempo de aproveitar as ofertas, de limpar o mercado (esse Deus que exige a limpeza) para sempre chegar novamente. As citações foram retiradas de uma versão editada da conferência de Michael Löwy na USP no dia 29 de setembro. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. Publicado na *Folha de São*

Benjamin ainda escreve, na tese XV, que a verdadeira revolução não é somente aquela que busca mudar o mundo, mas, sobretudo, interferir na concepção de tempo. Benjamin observa sintomaticamente o incidente no qual em vários bairros de Paris, na mesma hora, pessoas dispararam tiros contra os relógios das torres; uma investida contra o *continuum* da história. Agamben diz que os sutis fios que seguram o sentido para o homem da multidão é a “idéia, em si desprovida de qualquer fundamento racional, de um progresso contínuo e infinito”<sup>173</sup>.

### **1959 – *enone mon amour***

No dia 6 de agosto, faz 30 anos que aconteceu.  
Faltam apenas 470 para que cessem os efeitos a  
explosão. O avião que transportou o objeto (quem  
ainda se lembra) chamava-se *Enola Gay*. O nome  
da cidade também começa a esbater-se na  
consciência do mundo e é preciso escrevê-lo:  
Hiroshima

Osman Lins

A cidade é passada pelo rio/como uma rua/é  
passada por um cachorro;  
/ uma fruta/ por uma espada.

João Cabral de Melo Neto

O tempo, metaforizado no rio em Hiroshima, o  
Ota, e o Loire, em Nevers, nas margens do qual  
morre o soldado alemão, funciona simbolicamente  
como corrente contínua, faz renascer os  
personagens, dando lugar a um reinício, a cada  
ameaça de esquecimento, ou morte.

Ana Luiza Andrade

---

Paulo, Caderno Mais, domingo, 18 de setembro de 2005. Disponível em <http://www.buscalegis.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article/viewFile/33501/32657>. Acesso em 16-08-2010.

173AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*. 118

O narrador do diário em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* cita circunstancialmente, em virtude da data do diário, o ataque a Hiroshima e Nagasaki. Circunstancialmente aqui apreendemos a citação para traçar um exercício de nível como um pedreiro faz em uma construção, lançando uma linha de um ponto a outro para verificar a estrutura de sua obra... Ou ainda, aproveitando a ‘teresa’ sempre à mão, descemos (ou subimos?) em mais uma galeria deste cárcere para observar os rascunhos possíveis nesta narrativa híbrida, outros fios cujas tramas de presente puxamos para revelar o inconsútil lençol do passado.

A relação entre narrador do diário com a obra analisada gera uma narrativa, outra ainda, a narrativa de um olhar sobre um outro olhar. O olhar do narrador-leitor do romance de Júlia Enone e o olhar do leitor do romance de Osman Lins. Eis o espaço da ficção, e ao mesmo tempo em que estas narrativas se distinguem, vemos as semelhanças coabitarem em ambos os níveis da memória tanto do narrador analista, do narrador amante da escritora, desta mulher sem livro publicado<sup>174</sup>,

---

<sup>174</sup> Outra possibilidade de discussão neste livro palimpsesto, a legitimação. Sempre buscando lugares de poder, temos ainda uma idéia que enraizou-se nas esferas da literatura (assim como em outras esferas artísticas ou não): a de que um escritor somente pode receber esta denominação se publicado e preferencialmente, publicado por uma grande editora. A virtualidade dá-nos um panorama cujas imagens nem sempre são representativas de qualidade, no entanto, têm se multiplicado os blogs literários muitos deles feitos com compromisso com arte escrita. Isto não quer dizer que todos os escritores que mantêm na rede um blog ou página, a utilizam para divulgar somente sua produção literária. É um espaço para informação e crítica literária também.

Mas, o que o livro de Osman nos provoca a pensar é se o narrador do diário, se o diário pode legitimar-se como gênero literário, se seu peso enquanto texto pode figurar como obra. Convidamos agora a visitar um outro autor sem obra como Júlia Marquezim Enone, como o professor de ciências que desconhece a própria identidade, um autor cuja obra foi o pensamento da própria obra, a busca de uma verdade interna, orgânica a qual pudesse leva-lo a inscrever-se sim na verdade de sua própria integridade filosófica. Este escritor chamava-se Joubert, ‘o autor sem obra, escritor sem escrito’.

Foi Maurice Blanchot quem realçou a importância do pensar a literatura como um procedimento vital, o espaço literário como uma espécie de casa e, paradoxalmente, de exílio. Joubert, o autor sem obra escreveu muito. Seu diário é o próprio espaço, “nunca escreveu um livro. Apenas se preparou

quanto do leitor. Há uma relação temporal muito forte neste livro, porque é uma rememoração, cujo lugar da lembrança é apontado no amplo céu como quem aponta uma estrela. O passado é, portanto, o momento da visão da estrela, o presente da percepção e o futuro dela mesma, o vir-a-ser da estrela, poeira cósmica: plano anacrônico.

Esses tempos coabitam o diário do professor de ciências. Utilizando palavras de Deleuze, uma coexistência de um passado geral, lugar para onde migra o narrador do diário. Assume um caráter circular contendo as pontas do presente (saltos de lontra, saltos quânticos) onde a memória percorre um trajeto ou um tecido: lençóis de passado<sup>175</sup>. Seguir este lençol, o tecido torcido da *teresa*, assemelha-se a uma jornada pelo intemporal da memória, para a fundição de espaços-tempo, no tempo geral e, conseqüentemente, escolhas.

Nós, que lemos o livro (diário-romance-ensaio) hoje, mais de 30 anos após sua publicação, estamos novamente resgatando as imagens, lembranças para configurar uma outra imagem do mundo<sup>176</sup>,

---

para escrever um, procurando com determinação as condições justas que lhe permitiriam escreve-lo.”(BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir*, Lisboa, Relógio D’ água, 1984, p. 60) Joubert, sua busca por um espaço onde pudesse libertar a água de sua escrita, sua nascente, levou-o a perceber que já não saberia dispor de seu pensamento dentro de um espaço literário postulado em sua época. Joubert viveu no século XIX. Foi um escritor inteiramente moderno. Quiçá tivesse feito o que Artaud tentou, quase anonimato, não fosse seus *Carnets*. Da mesma forma não saberíamos da existência de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* de Júlia Marquelim Enone, não fosse pela paixão de outro aventureiro da escrita, seu amante o professor que alerta em seu diário –ensaio mais de uma vez dizendo que “o texto a ser apreciado, é verdade não chegou a ser impresso. Pode-se discutir por isso seu caráter de bem (ou mal) público” (ARCG. p. 2). Viver no limite do vazio; perambular na superfície do platô sabendo-se no fundo, no silêncio de onde brota a literatura, a narrativa deste exílio, uma permanência em um fora denso, uma distância da luz para ser justamente iluminado pela sinceridade da obra, mesmo uma obra fragmentada como a de um diário; o exercício de um noctívago guiado pelas estrelas, sua imagem símile, símile do narrador de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, ou seja, o brilho silencioso de um espaço-céu-estrela, a constelação, simetria do ruído, do rumor que a obra emite antes mesmo de vir à tona.

<sup>175</sup> DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo, Brasiliense, 2005, 1ª

reimpressão. p. 122.

<sup>176</sup> Gilles Deleuze (A Imagem-Tempo) falando sobre aspectos temporais nas narrativas cinematográficas (ou não), especificamente de Robbe Grillet, diz que ao criar os circuitos de imagens, criam campos mais vastos onde se ajustam planos diferentes, tanto de espaço quanto de tempo. Cito Deleuze : “...em

situada ainda sob o mesmo pálio temporal do passado, ainda o mesmo, para cada indivíduo, diferente para cada indivíduo que projeta neste tecido suas experiências contraídas como memória. Deleuze ainda alerta que a “confusão entre real e imaginário é um simples erro de fato, que não afeta a discernibilidade deles: a confusão só se faz ‘na cabeça’ de alguém”<sup>177</sup>. O livro de Osman Lins concentra esses níveis de real-real, real-imaginário e imaginário-imaginário<sup>178</sup>. A memória do narrador compõe o ensaio. As imagens deslocadas da ficção servem para que “o acontecimento não se confunda com o espaço que lhe serve de lugar... é no tempo vazio que antecipamos a lembrança”<sup>179</sup>, antes das datas, antes da tinta negra marcar o papel.

Podemos ilustrar essa fusão espaço-temporal que acontece no livro de Osman Lins, assim como ocorre no filme de Alain Resnais, *Hiroshima meu amor*<sup>180</sup>, se observarmos que esse passado, trazido ao presente pela memória, ainda é passado, assim como é presente, e que pode ser uma potência de futuro na medida em projeta-se para além-daqui uma idéia que parte do estar-aqui-agora. O tempo ordinário, apesar do diário, é suprimido neste romance cuja linguagem “ultrapassa

---

percurso mais amplos, a percepção e a lembrança, o real e o imaginário, o físico e o mental, ou, antes, suas imagens, se perseguiam sem descanso, correndo uma atrás da outra e remetendo uma à outra, em torno de um ponto de indiscernibilidade. Mas o que constitui tal ponto de indiscernibilidade é precisamente o menor circuito, quer dizer, a coalescência de imagem atual e da imagem virtual, a imagem bifacial, a um tempo atual e virtual... ela compunha então grandes circuitos, entrava em comunicação com o que podia aparecer como imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens-mundo.” (p. 88) Essas imagens são produzidas em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* pelo circuito da memória enquanto narrativa, do engendrar da leitura do professor de ciências naturais que por sua vez, guia seu ensaio (ver p.106 e 155 - 14 de julho); são imagens mundos áridos os da burocracia da previdência social enfrentados por Maria de França, inválida, sonhando aposentadoria e acometida pela loucura (p. 27 - 9 de setembro), vivendo no sanatório; imagens-mundo, imagens - catástrofes de Júlia Enone cujos territórios são exatamente espaços sem linhas de fronteira pois traz para seu livro os problemas tanto da história (caso da narrativa da invasão holandesa em Pernambuco); ainda imagens-delírio quando o narrador funde as cidades de Recife e Olinda (134- 136).

<sup>177</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1ª reimpressão 2005. p. 88

<sup>178</sup> Evangelho na Taba p. 252.

<sup>179</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem tempo*, São Paulo, Brasiliense, 1ª reimpressão 2005. p. 123

<sup>180</sup> 1959- Roteiro de Marguerite Duras.

as constrições ordinárias de espaço e tempo, fenômeno previsível nesse romance de permutações, onde tudo invade tudo”<sup>181</sup>.

Essa migração, movimento do narrador entre São Paulo, Recife e Olinda, faz aparecer n’A *Rainha dos Cárceres da Grécia* a movimentação das cores de cada cidade, aparece nos personagens de *Hiroshima meu amor* através da memória e da imaginação, da sensibilidade dos personagens. Não há mais necessidade, efetivamente, de um corpo, embora esteja em ambas as obras. Para Alain Resnais como para Osman Lins, “o personagem principal é o pensamento”<sup>182</sup>. André Parente aponta para esta migração comum no cinema de Resnais, o que podemos ver na narrativa do diário, tanto o diário - quanto o filme - “exprimem uma relação, sempre tensa, entre a realidade exterior e o universo mental dos personagens”<sup>183</sup>. Vemos isso no romance, quando essas realidades coabitam o espaço em “sugestões de outra ordem e, por assim dizer, inesgotáveis, contêm a imagem do açude imerso no rio, seus limites invadindo o rio e sendo por ele franqueados. Aí vemos ecoar o mesmo jogo de penetrações mútuas já assinaladas no espaço do romance, e claramente expressas na fusão Recife/Olinda.”<sup>184</sup> Opera-se assim, ao menos aqui neste outro simulacro, a vazão das possibilidades de encontros. Aspectos que aproximam duas obras em que amantes engendram o jogo da linguagem, ou seria o contrário, o jogo de linguagem engendra a relação entre os amantes. Para não morrer, para viver no amor do morto/da morta, esses narradores enlouquecem diante das lembranças, de saberem-se vivos, o professor e a atriz, “ela deseja um morto. O amor serve para morrer mais comodamente para a vida”.<sup>185</sup>

Como as cidades provocaram no narrador do diário uma vertiginosa beirada de loucura, provocaram também loucura na enfermeira que amou em Nevers, cidade banhada pelo Loire, e onde iniciou a guerra, ironicamente nesta cidade cujo nome suscita o nunca, a impossibilidade. “Fiquei louca em Nevers”. Seu envolvimento com um

---

<sup>181</sup> ARCG. p. 178.

<sup>182</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem tempo*, São Paulo, Brasiliense, 1 reimpressão 2005. p. 148

<sup>183</sup> PARENTE, André. *Ensaio Sobre o Cinema do Simulacro – Cinema Existencial, Cinema Estrutural e Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Rio de Janeiro, Pazulin, 1998, p. 70.

<sup>184</sup> ARCG. p. 163 ( 24 de julho)

<sup>185</sup> Cf. Marguerite Duras, *Hiroxima mon amour*, sinopse, Folio, Gallimard. Paris, 1960, p. 10 Apud. KRISTEVA, Julia. *Sol Negro, depressão e melancolia*. Rio de Janeiro, Rocco, 2ª ed. 1989 p.210.

soldado alemão, ele, posteriormente morto, e ela tendo os cabelos raspados, acusada de traidora, exilada no próprio sentimento. O amor melancólico desencadeia as narrativas entre o Capibaribe, o Loire e o Ota, este último em Hiroshima. O que desencadeia a sucessão de memórias, em ambos os trabalhos, é a morte de dos amantes, Júlia Marquezim Enone e o soldado alemão. A morte de Júlia motiva o professor a produzir um ensaio sobre o seu livro; a morte do soldado leva a atriz quase à loucura e ao abandono de sua cidade, todo retorno causa sofrimento, espera-se que o tempo cure as mazelas. Eis o tempo, agora na imagem do rio. “O tempo, metaforizado no rio em Hiroshima, o Ota, e o Loire, em Nevers, nas margens do qual morre o soldado alemão, funciona simbolicamente como corrente contínua, faz renascer os personagens, dando lugar a um reinício, a cada ameaça de esquecimento, ou morte.”<sup>186</sup> Assim o narrador do diário faz renascer no encadeamento dos dias, do diário, uma forma de reconstruir momentos, rememorar o tempo do amor entre Julia e ele.

A nona tese sobre o conceito da história, de Walter Benjamin<sup>187</sup>, a mais conhecida, certamente possibilita chegarmos a um ponto de intersecção entre *A Rainha dos Cárceres da Grécia* e *Hiroshima meu Amor*, e, principalmente, o que há de resistência diante da modernidade e seu progresso. Michael Löwy, em seu livro de análise das teses sobre história de Benjamin<sup>188</sup>, logo de início alude ao teor profético da tese de

---

<sup>186</sup> ANDRADE, Ana Luiza . *O amor: a continuidade na descontinuidade* artigo escrito para um Seminário de Psicologia cujo tema foi: Vamos Falar de Amor. ? Palestra à delegação de psicanálise de Santa Catarina, 2006.

<sup>187</sup> Estas teses foram escritas em 1940 e aqui no Brasil estão nas obras escolhidas v. I editada pela Brasiliense. Lemos na tese o seguinte: “Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.” In Walter Benjamin Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política. p. 226

<sup>188</sup> Walter Benjamin: *Aviso de Incêndio - Uma leitura das teses “Sobre o Conceito de História”* São Paulo Boitempo, 2005, p. 87.



Benjamin, escrita antes de Auschwitz e Hiroshima “as duas grandes catástrofes da história humana, as duas destruições mais monstruosas que vieram coroar o amontoado que ‘cresce até o céu’”<sup>189</sup>. A tese benjaminiana é alegórica e sob esta imagem (outra rasura na parede dos cárceres) podemos ver o paraíso usurpado pelo progresso, o amor usurpado pela guerra no caso do filme de Resnais. A modernidade, para Benjamin e seu progresso, são a imagem perfeita do inferno. As coisas, se permanecerem no ritmo do capitalismo, das fantasmagorias, do fetiche, nos levarão rumo à catástrofe. A literatura de Osman Lins exerce força contrária, um texto que ergue-se contra o relato comum, contra a pobreza de experiência ilustrada pela analfabeta Maria de França, pela loucura e perda de memória do próprio narrador do diário. Aliás, escrever o romance utilizando a forma do memorial apresenta a provocação, a positivação do simulacro como portador de valor artístico.

Löwy cita um trecho do *Central Park* muito aproximado da idéia desta nona tese, a idéia da catástrofe moderna, “é preciso basear o conceito de progresso na idéia de catástrofe. Se as coisas continuarem a ‘caminhar assim, será a catástrofe’”. Ainda, no livro de Susan Buck-Mors<sup>190</sup>, encontramos outra passagem reforçando a idéia de que o inferno é o retorno das coisas como estão, a eterna repetição da mesma situação,<sup>191</sup> como os trabalhos de Sísifo, onde “a temporalidade mítica da modernidade ressuscita as figuras arcaicas do Hades como tipos sociais contemporâneos, cujos castigos ecoam na repetitividade da existência moderna”<sup>192</sup>. A literatura, a poesia pode atuar com algo que se pode chamar de pequenas guerrilhas. Essas guerrilhas encontram na poesia seu lugar de potência e de combate contra a paisagem cristalizada da política cultural e não só todas as formas de atuação soberana. Por esse motivo a poesia (não somente o poema) está como um inutensílio, porque não se molda ao modelo do mercado, não vende. A literatura com tudo o que ela contém de poesia (aqui a literatura de Osman Lins) tem uma aura da paixão, porque é como o amor sem valor aurático, é mais denso que o próprio ouro porque não tem valor. O amor que o narrador demonstra pela literatura de sua amante têm o mesmo quilate que o amor sentido por ela: uma bigamia contra a barbárie. E este fator é

---

<sup>189</sup> Idem p. 87.

<sup>190</sup> *Dialética do Olhar, Walter Benjamin e o projeto das Passagens*, Trad. Ana Luiza Andrade, UFMG/ Argos. 2002. Um estudo sobre o livro de Benjamin *Das Passagem Werk* p. 139

<sup>191</sup> Löwy, p. 90

<sup>192</sup> *Dialética do Olhar*. p. 137.

crucial para entender o valor da literatura contra a catástrofe, e isso não é nenhuma novidade. Além, de Pound, Paulo Leminski já havia proclamado a inutilidade deste amor às letras:

Poesia é um ato de amor entre o poeta e a linguagem. E esse é um território como se fosse assim uma reserva ecológica do mercado em que vivemos que resiste ao fato de se transformar em mercadoria. Não é uma infelicidade e nenhuma inferioridade da poesia escrita, falando de poesia escrita, da poesia, escrita, da poesia livro, a dificuldade dela se transformar em mercadoria é uma grandeza. Quem não entender isso não entendeu a verdadeira natureza da poesia, ela é feita de substância que é, basicamente, rebelde à transformação em mercadoria. A gente pode criar um mundo assim, o império total da mercadoria, tudo pode ser vendido, coisas, sensações, as coisas mais incríveis, os momentos mais emocionantes. Uma coisa, porém, não pode ser transformada em mercadoria, que é o amor. Amor é dado de graça, alguém pode comprar amor? Pode-se comprar sexo de outra pessoa, mas o amor a gente sabe que é o último reduto que resiste à transformação em mercadoria. Então, eu acho realmente a paixão do poeta pela linguagem, da linguagem pelo poeta, é coisa que tem amplas implicações sociológicas, históricas, transcendentais...<sup>193</sup>

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o narrador denuncia a barbárie do comércio em altas esferas de poder, lá onde o amor não tem mais espaço, lá onde em anotação do dia 20 de julho<sup>194</sup> vemos “a Presidência da República sancionou a lei que cria a IMBEL, empresa destinada a fabricar material de guerra e recebida com exultação pelo setor privado. O assessor de vendas da *Rossi*, fornecedora tradicional do exército, ilustra a euforia desse ramo da indústria ao declarar: ‘Em

---

<sup>193</sup> LEMINSKI, Paulo Poesia: “A Paixão da Linguagem”. In. *Os Sentidos da Paixão*, Org. Sérgio Cardoso. São Paulo, Funarte & Cia. das Letras, 1987. p. 291.

<sup>194</sup> ARCG. p. 159.

Brasília, esta semana, eu disse a três generais que podem pedir até uma bomba. Nós fabricamos logo”.<sup>195</sup> Encontramos esta prática do mínimo na protagonista cujo olhar atento aos objetos insignificantes, largados na sarjeta ou vindos com o fluxo das águas do Capibaribe, compõe a sobra dos dias, os abandonos da sociedade de consumo, cujos corpos anestesiados já não amam, não sentem e não enxergam além do comercial. A guerra, como aparece em Hiroshima meu amor, faz as pessoas terem os afetos amortecidos e, por consequência, amortecidas sua forças criadoras e revolucionárias.

A cicatriz é a saudade do amante, dos amantes, a cicatriz torna-se escara, assim que repetidamente coloca-se o dedo como quem coça, arranha. O livro de Osman, talvez uma narrativa mínima, salva da morte, pela loucura que assoma no narrador e confunde-o com um espantalho, o narrador retira-se com a protagonista do romance da amante Júlia Enone, retira-se como o faz Benito Cereno no conto de Melville, que se retira para morrer, ao contrário de Bartleby que apenas silencia. Este narrador ao fim do romance é pura linguagem, “Eu acendo, eu ardo eu queimo, eu torro. Sou fogo de palha, o come-fogo, o fogo grego, a lagarta de fogo, não nego fogo... Mas o que é isso que sai da minha boca?”<sup>196</sup>. Já desprovido de identidade, de corpo, de memória, sentencia a linguagem como terra por onde até o fim do livro passou e passeará o leitor.

---

<sup>195</sup> ARCG. p. 160.

<sup>196</sup> idem. p.216



*terceira volta: espacialidades*

*[reaparição de maria [de França]]*



## ***contemporaneidades***

O passado está morto como espaço, não como tempo.

Milton Santos

Vestígio e Aura. O vestígio é aparecimento de uma proximidade, por mais distante que esteja aquilo que o deixou. A aura é o aparecimento de uma distância, por mais próximo que esteja aquilo que a suscita. No vestígio, apossamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós.<sup>197</sup>

Walter Benjamin

O que resta de uma experiência de leitura, senão um espaço vazio no qual circulam uma miríade de possíveis rostos, que se erguem de suas próprias ausências, algo como a imagem ao revés de um gêiser; uma falta *en abîme*? O que resta é o próprio desejo de elaborar uma imagem estratificada daquelas visitadas na leitura, uma imagem mônada. De uma imagem com tal potência, se desdobrarão inúmeros comentários e hipóteses, algo que sustente a leitura, ensaios ou simples gesto mudo. Todos esses ornamentos que construímos com a linguagem em torno dela mesma (coisa barroca no excesso de signos), armadilha para outra armadilha, sempre aproximação daquilo que nos escapa.

Podemos entender isso a partir de uma das reflexões de Giorgio Agamben a respeito da imagem, do “Ser Especial”. Segundo Agamben, a imagem não é ser de substância e sim de “geração contínua”, ou seja, sempre em um movimento de presença e ausência, sempre precisando da luz vinda de quem olha, e que, ao se afastarem esses olhos, a imagem desaparece. Estamos pensando a escritura como um jogo especial, ou seja, um jogo de criar imagens. Nessa operação de gerar imagens ocorrem, por vezes, repetições e desse processo podemos perceber como toda operação deixa resíduos diferenciais.

---

<sup>197</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III, Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 226

Algumas imagens reaparecem atravessando séculos de distância apresentando-se em contextos que permitem uma nova leitura, uma nova iluminação ou ainda, novos agenciamentos, para usar uma categoria deleuziana.

São estes resíduos que, segundo o filólogo italiano em *Infância e História*, restam da binariedade entre diacronia e sincronia. Agamben ao falar do rito e do jogo nos mostra como o primeiro põe em sincronia os acontecimentos, transforma-os em estrutura ou, citando Agamben, acomoda “a contradição entre passado mítico e presente, anulando o intervalo que os separa e reabsorvendo todos os eventos na estrutura sincrônica.”<sup>198</sup> O jogo que propõe a arte é a releitura do rito, recolocando-o em eventualidades ou circunstâncias cuja força fragmenta as estruturas e as põe em relação, dando ideia de homogeneidade do tempo. Esses resíduos, vestígios resultantes desta correlação entre rito e jogo, para Agamben são “história, isto é, tempo humano”<sup>199</sup>. A ideia de contemporaneidade surge da percepção que o homem tem destas dimensões da arte, da sociedade e dos efeitos que resultam destes choques.

Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, há um desdobramento de imagens espaço-temporais. A primeira imagem que se repete é a do próprio título do livro. O livro analisado pelo diarista também se chama *A Rainha dos Cárceres da Grécia*<sup>200</sup>. Nesse caso, a ideia da diacronia, a partir do diário, é conturbada pela própria estrutura da narrativa da escritora e pela aparição da protagonista do romance de Julia Enone, Maria de França, que provoca, nesse binarismo, uma erupção, um anacronismo. Marie de France é a segunda figura que se desdobra, que se repete.

O argumento deste comentador é que Julia M. Enone escreve um romance na contramão do que se produz em sua época, seu temperamento evita as “originalidades evidentes” e por este motivo reproduz uma narrativa estrutural. Quanto a isso, o diarista diz que a escritora

---

<sup>198</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História. Destruição da Experiência e Origem da História*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 90.

<sup>199</sup> Idem. P. 91.

<sup>200</sup>Curioso a forma de grafar este nome. O título do livro de Osman Lins é escrito todo com caixa alta. Quando se refere o narrador, ao livro de Julia Enone, escreve o título em caixa baixa, com exceção da letra capital. Poderíamos pensar que em mais um ponto de deslocamento da escritura, mais um indício da diferença a partir da repetição.



Optou, e seu temperamento, assim, se não originava uma filosofia, guiava uma poética, por um romance contíguo, na aparência, a modelos do passado. Contrariando deliberadamente o mais respeitado dogma da ficção moderna, o que condena o enredo, a estrutura. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* mediante uma cadeia ininterrupta de fatos, centrados em Maria de França, heroína parada e pobre, perdida nas escadas, nos corredores e nas salas da burocracia previdenciária, onde luta por determinado benefício<sup>201</sup>.

Osman Lins aqui usa esse artifício como moeda falsa, pois o livro em si, não traz nada de estrutural. O argumento de que o livro tem suas páginas espelhadas em elementos da tradição moderna do romance, seguindo a cartilha estrutural é pura dissimulação para o leitor.

O que encontramos nas páginas de *A rainha dos cárceres* é uma escritura que dialoga não somente com as teorias empregadas pelos novos romancistas franceses e discutidas por Alain Robbe-Grillet, mas principalmente prevalece a teoria da escritura na qual se joga com vestígios, com desdobramentos de significantes. Não se pode esquecer que na década de 60, depois de publicar *O Fiel e a Pedra*, Osman Lins parte para a França como bolsista da Aliança Francesa e mantém contato com artistas e escritores do grupo da revista *Tel Quel*<sup>202</sup>. Retorna da viagem e publica *Nove, novena*, e a partir daí resgata um barroquismo que opera o texto através das dobras temporais nas narrativas, na concepção de espaço-tempo que atualiza estéticas e imagens arcaicas, contextos que não fogem da cor local. Modesto Carone, no prefácio ao livro *Figura* de Eric Auerbach, escreve que na figura “um acontecimento terreno é elucidado pelo outro; o primeiro significa o segundo, o segundo realiza o primeiro”<sup>203</sup>. Trata-se de uma tópica de reaparição. Estamos esticando os dedos para apontar o aspecto figural de Maria de França, a palavra como elemento histórico, ou seja, seguindo a

---

<sup>201</sup> ARCG. p 15.

<sup>202</sup> Prova disto está na página 12 da introdução ao ensaio *Lima Barreto e o espaço romanesco*, de 1974. Encontramos logo no início uma citação de Michel Butor publicada na revista *Tel Quel*.

<sup>203</sup> AUERBACH, Eric. *Figura*. São Paulo: Ática, s/d, p.

etimologia apontada por Agamben, como aparelho de visão<sup>204</sup>. Mostramos uma nova forma de narrar através de imagens, assim criando forças que produzem o contemporâneo. Agamben lembra que a palavra conhecer (*eidénai*), tem a mesma raiz *id-*, que significa ver. Aquele que vê, a testemunha ocular é o *Histor*. Isso além de apontar à importância do olhar para os gregos, mostra também como este conceito de história é aquele mesmo que para Didi-Hubermann produz o anacronismo. A história que contempla a ideia de temporalidades é a mesma que desmantela a ideia de origem.

## II

Em 1956 Alain Robbe Grillet escreve *Por um novo romance*, livro no qual se encontra um manifesto pela renovação da escrita ficcional, que não preze mais pela pura imitação da realidade, mas que provoque um desconcerto, um esforço ou uma pantomima (performance) na própria maneira de ler, que permita o trânsito entre os estratos da topologia romanesca. Poderíamos aproximar as palavras de Giorgio Agamben sobre a ideia de Revolução às de Robbe-Grillet sobre o novo romance. O teórico italiano nos diz que a “tarefa original de uma autêntica revolução não é mudar o mundo mas, antes de mais nada, mudar o tempo”<sup>205</sup>. Pensa-se oportunamente que mudar o tempo também é mudar a percepção da realidade, e nesse caso, abre-se uma fissura em toda escrita por ser esta realidade um abismo que jamais será ultrapassado, antes multiplicado por cada subjetividade. Toda escritura cria uma realidade e com isto afirma que o real não pode ser representado em última instância. Vejamos o foco do novo romance, apontado por Robbe-Grillet, ao se referir à realidade. A realidade se espalha no tempo e no espaço, e neste espaço encontra possibilidades de representação. Cito Robbe-Grillet:

Na narrativa moderna dir-se-ia, entretanto, que o tempo está cortado da sua temporalidade. Ele já não flui. Já não realiza nada.... Não só pretendem nenhuma outra realidade senão a da leitura, ou do espetáculo, mas também parecem sempre em vias de se contestar, se de porem eles próprios em

---

<sup>204</sup> Ver em *Infância e História*, o capítulo ‘Tempo e História – Crítica do Instante Contínuo.’

<sup>205</sup> AGAMBEN, Giorgio. Idem, p. 111.

dúvida à medida que se constroem. Aqui o espaço destrói o tempo, e o tempo sabota o espaço.<sup>206</sup>

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, temos essa tensão das forças espaço-temporais, o livro é uma armadilha cheia de vestígios que guiam a leitura. A aparição da personagem oriunda da idade média, e dos outros oriundos de outros séculos como o quiromante Rônfilo Rivaldo e o pirata e também quiromante Pretty Parrot O., colabora para a construção de um romance onde “transitam as personagens em um espaço simultaneamente real e irreal, que o estado mental de Maria de França justifica ou simula justificar.”<sup>207</sup> São palavras do narrador do diário que deixam o leitor a par das ressonâncias que provocam o deslocamento e desdobramento do nome Maria de França. O nome reaparece como vestígio, como indício para guiar a leitura como a guiar um detetive.

Os corpos e figuras que aparecem neste livro ilustram um aspecto do vestígio que atravessa toda literatura, ou seja, o próprio rastro destes personagens é um reflexo do rastro que deixa a escritura; rastro que seguimos para tentar alcançar ou criar uma imagem. O índice, indício, veste de algum corpo, muitas vezes de um corpo velado. Esta proximidade a que o vestígio põe o observador (a idéia de desvelá-lo) é justamente aquilo que impede a representação, a impossibilidade de ver o objeto de desejo. A aparição destas criaturas põe em xeque a presença, realçam o que já foi dito sobre a fotografia, por exemplo: que a fotografia mostra o que já não mais está ali, como a cena de um crime (era o que Benjamin falava a respeito de Eugène Atget)<sup>208</sup>.

Jean-Luc Nancy<sup>209</sup> diz que “de origem desconhecida, a palavra vestígio provém de *vestigium* designa em primeiro lugar, a sola ou a planta do pé, uma marca, uma impronta de um passo”. O vestígio serve para re-elaborar uma cena, recontar a história. São sinais deixados voluntária ou involuntariamente pelo autor, seja de uma obra de arte ou de um homem, de um santo ou de um bandido. Ainda Nancy, pautado no que diz São Tomas de Aquino, diz que “*vestigium* proviene de

---

<sup>206</sup> ROBBE-GRILLET, Alain. Por um novo romance. Lisboa: Europa-América, 1965, p.168.

<sup>207</sup> ARCG. p. 117.

<sup>208</sup> Ver a “Pequena História da Fotografia” de Walter Benjamin.

<sup>209</sup> NANCY, Jean-Luc. “El Vestigio Del Arte” in. *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrotu, 2008, p178.

*vestigare*, 'seguir la huella', palavra de origem desconhecido, cujo rastro se perde. No es uma 'búsqueda'; significa únicamente encaminar el paso em la huella de otros pasos"<sup>210</sup>.

A escrita é, em seu perímetro, uma superfície formada por marcas, impressões; o olho que as segue tenta sempre inutilmente transformá-la em outra coisa. Alcança o êxito no mesmo instante que inaugura um outro vestígio, como a reaparição destes personagens atravessando séculos de distância. A sobrevivência do vestígio compõe a memória imaterial (imaginação), como arquivos numa órbita movida pela força do tempo. Paradoxalmente, é através dos arquivos vestigiais que podemos criar nossa representação do tempo, porque dele (lembra G. Agamben) temos apenas a experiência e, para elaborar a representação, recorremos às imagens, nos embrenhamos na floresta escrita e/ou desenhada para criar imagens espaciais.

Walter Benjamin no livro das Passagens evoca a potência de um traço, de um texto. A sua sobrevida insurge a cada giro do redemoinho da história, em cada instante que corta o tempo em temporalidades. A aparição da poeta normanda e de outros personagens, oriundos de uma tradição ligada à astrologia, quiromantes que tinham no céu o único espelho, uma cartografia imemorial refletida na palma das mãos. Estes sinais selam esta espécie de reverberação da letra, como escreve Benjamin, este “trovão que segue ressoando por muito tempo”<sup>211</sup>. Dizendo de outra maneira, pouco diferente de Walter Benjamin, um texto é seu próprio labirinto. Daí para transitá-lo, a necessidade da *teresa*.

Dessa forma podemos pensar também que o texto é seu próprio vestígio. Através dele, podemos encontrar fios que nos lancem a outra estância. Benjamin explica a relação entre o vestígio e a aura na carta resposta a Adorno em 09 de dezembro de 1938, dizendo que, em termos filosóficos, os dois conceitos se distanciam. Enquanto a aura cria um espaço, distancia-nos da imagem matriz, para deixar-nos a imagem malícia. O vestígio aproxima, tem o poder de minimizar as distâncias espaço-temporais e mesmo de suprimi-las. Em casos como o tratado no livro de Osman Lins, a malícia na aparição de Maria de França como um fantasma de *Marie de France*.

---

<sup>210</sup> Como ilustração à margem os poemas de Bertold Brecht Apague os Rastros, citados por Benjamin e *A psalm of life* de Henry Wadsworth Longfellow.

<sup>211</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial, Belo Horizonte:UFMG, 2006, p. 499.

Ainda, esta dupla face de Maria, poderia ser apresentada como objeto histórico. Um objeto histórico, diferente daquele que o soberano segura como cetro em suas mãos, a que se refere Walter Benjamin no livro sobre o drama Barroco<sup>212</sup>. Se assim o fosse, Maria de França seria um monumento, simples material histórico. A dimensão barroca desta personagem ativa uma desarticulação deste historicismo do tempo infinito, pois a dobradura deste corpo, desta figura aproxima os tempos, encurta os caminhos pondo-as no mesmo plano da página. Funciona muito mais como documento (arte reproduzível) que a faz sobreviver aos séculos e reaparecer no Pernambuco de Osman Lins. Esta figura, portanto; é utilizada como objeto dialético.

De acordo com o conceito de Walter Benjamin, a imagem dialética, entre alguns desdobramentos possíveis, entre mercadoria<sup>213</sup> e o objeto histórico propriamente dito, passa por juízos de valor e de temporalidades. A novidade da mercadoria opera a construção de um valor, até o momento desconhecido, sobre determinado produto. O lado avesso deste valor está na necessidade que o próprio mercado imprime ao produtor. As máquinas de produção exigem alimentação dada, por um lado, pelo próprio consumidor e, por outro, pela indústria. O primeiro manifesta a força de suas próprias máquinas desejantes<sup>214</sup>, enquanto que o segundo, produz para alimentar e despertar maior apetite pela produção. Afinal, como escreve Benjamin, “o moderno se opõe ao

---

<sup>212</sup> BENJAMIN, Walter *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.88.

<sup>213</sup> A este respeito ver BUCK-MORSS, Suzan. *Dialética do Olhar – Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte-Chapécó : UFMG- ARGOS, 2002. Especialmente o capítulo 3 História Natural: Fóssil.

<sup>214</sup> Em *O Anti Édipo*, Gilles Deleuze e Félix Guattari falam do corpo como máquina que interage com outras máquinas em uma relação de fluxo e corte, exemplifica com a relação da criança com o seio que amamenta e desdobra ao maquinismo invasor, para o movimento introjetado da indústria no nosso corpo. Esta corrente leva água para discussões sobre a biopolítica, na medida em que entramos no ritmo ditado pelo estado. Ainda Deleuze Guattari irão desenvolver as estratégias que chamarão Linhas de fuga, ou seja, a criação para deslizar nos labirintos burocráticos. A protagonista Maria de França de *A rainha dos cárceres ...* (o livro de Julia M.Enone) vivencia esta mesma situação, ela é capturada pelo biopoder e exilada nos corredores da Previdência Social. Sobrevive graças a sua imaginação.

antigo, o novo se opõe ao sempre igual.”<sup>215</sup>. Este movimento faz com que aquela mercadoria que ganhara valor inédito passe a ser depositada atrás da vitrine, o que significa que há outras novidades mais valiosas. A dialética, entretanto, mais próxima daquilo sobre o que queremos argumentar, é a que possibilita ou exige um olhar sobre a imagem e o tempo que nela pode transitar. Nesse sentido a imagem dialética pode ser encontrada como uma iluminação. No fragmento número 33 de Parque Central, Benjamin esclarece uma face da imagem dialética, face cujo reflexo atravessa as páginas de Benjamin e acontece no livro de Osman Lins. Atravessando a história,

A imagem dialética é como um relâmpago. Portanto deve-se reter a imagem do passado, neste acaso, de Baudelaire, como uma imagem fulgurante no agora do cognoscível. A salvação, que só desse modo, e nenhum outro, se consuma, só se perde irremediavelmente.<sup>216</sup>

A imagem dialética possibilita o desfolhar de uma narrativa, desfiar a *teresa* e tecê-la novamente noutra espécie de trama resistente para uma nova linha de fuga. Maria de França reaparece como relâmpago na narrativa, no nordeste. Recupera e utiliza o romancista do poder aurático desta poeta que vem iluminar a vida da retirante do romance de Julia Enone.

Giorgio Agamben, por sua vez, desdobra o discurso de Walter Benjamin ao propor como conceito de contemporâneo, aquele que percebe aquilo que Didi-Hubermann aponta na epígrafe a respeito das marcas que permanecem no *drapeado* do tempo histórico; o contemporâneo como o anacronismo, possui

uma singular relação com o próprio tempo, que adere a esse e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a esse adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente,

---

<sup>215</sup> BENJAMIN, Walter. Parque Central. In. Obras Escolhidas Vol. III. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 3ª edição, 2000, p. 173.

<sup>216</sup> Idem. p. 173.

não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela<sup>217</sup>.

As marcas de um passado como potência tornam-se atuais, contemporâneas, mesmo vindas de uma distância de séculos como *Marie de France*. Neste mesmo texto, *O que é o contemporâneo*, Giorgio Agamben elucida que em latim a palavra século, do “latim *saeculum* significa originalmente o tempo da vida”. A ideia de contemporaneidade de Agamben põe em movimento a noção de modernidade como arqueologia, e um romance como o de Osman Lins põe em jogo a própria noção de romance<sup>218</sup> e de tempo *continuum*, de narratologia sem referente. Por esta linha, podemos pensar que Osman Lins já ultrapassara os novos romancistas. E diria, ainda, que seu *telquelismo* manteve-se como destruidor de sua linguagem, criando, a partir disso, um romance perpassado pela reflexão teórica. A escritura de Osman é um texto do olhar, uma imagem.

O obscuro narrador do diário, preocupado em seu comentário com as armadilhas do texto de Julia Enone, dá uma referência ao nome da protagonista Maria de França, seguindo os rastros da escritora para des-montar o texto em seu comentário (remontando-o). Escreve o obscuro narrador, a 20 de fevereiro:

Abra-se, com a reverência que impõem os textos muito antigos, a coletânea de Maria de France, essa homônima normanda da personagem de Julia M. Enone e de quem, a setecentos anos de distância, não espanta que saibamos pouco: escreve na Inglaterra os seu Lais e dedica-os a Henrique II, Plantageneta, rei de uma corte francesa na etiqueta e na língua, como sua mulher Alienor de Aquitânia.<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo*. Trad. de Vinicius Honesko. Chapecó: Argos 2009.

<sup>218</sup> Principalmente se compararmos as narrativas escritas no mesmo período, quase todas voltadas ao jornalismo literário como exceções tais como Sergio Sant’anna, Inácio de Loyola Brandão e Carlos Sussekind.

<sup>219</sup> *ARCG*. p. 106.

A aparição de Maria de França como réplica (re-dobra) da poeta normanda para um leitor menos atento pode parecer apontar para uma origem da protagonista do livro de Julia Enone. No entanto, não é dessa forma que ambos trabalham. A aparição desta personagem é parte de uma estratégia narrativa de fusão de espaços. Segundo o narrador do diário, trata-se de um “dispositivo de mediação”. Outra vez citarei Giorgio Agamben para reforçar o conceito de contemporâneo com a ideia de arcaico. O crítico italiano escreve

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo com arcaico e, somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da arké, isto é, da origem.<sup>220</sup>

Para colar e executar esta montagem de conceitos, apontando para uma explicação ao termo, aludindo a uma problematização desta origem não como marco inaugural e, no caso deste romance, menos ainda como um *bildungsroman*, antes como uma mimetologia, uma re-aparição. Em *A Origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin escreve que

O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um redemoinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado... A origem, portanto, não se destaca dos fatos mas se relaciona com sua pré e pós-história<sup>221</sup>.

---

<sup>220</sup> AGAMBEN, Giorgio. Idem.

<sup>221</sup> BENJAMIN, Walter. *A Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense: 1984, p. 68.



Se olharmos para o trânsito deste nome, perceberemos o ponto de vista anacrônico do escritor pernambucano na produção desta duplicidade nos nomes de protagonista do romance. A pré-história de Maria de França, doméstica alienada, aponta para um período em que, embora esclarecida, a mulher sofre com a misoginia medieval<sup>222</sup>. Por outro lado a pós-história de *Marie de France*, poeta, dá potência à fala inacabada, insípida, da retirante em sua saga contra a previdência social. Mas não só isso, a demência da protagonista serve como ferramenta do jogo ficcional para operar o vazamento dos tempos e a fusão dos espaços ou, de outra maneira, pensar o movimento das ondulações da *teresa*. A fusão dessas assinaturas constrói um espaço puramente verbal, um espaço elástico criado no limiar entre as duas Marias; um território vazio, na medida em que se perde o valor de uso da representação (*Darstellung*), um abismo onde vários acontecimentos se preparam, precipitam-se no romance.

Dizendo de outra maneira, esta topografia é pura mimese barroca no momento em que as Marias se desdobram na temporalidade do texto, dissimulando-se sob o tempo e as leis da física. Como o Deus Jano, esta figura tem os olhos virados simultaneamente para o escuro da idade média e para as luzes da cidade de Recife. Maria de França é puro espaço, lugar. Não é à toa que está escrito no diário em 28 de agosto:

A consciência anômala de Maria de França, capaz de invadir almas alheias, ultrapassa as constrições ordinárias de espaço e tempo, fenômeno previsível nesse romance de permutações onde tudo invade tudo, sendo fatal que as leis internas da obra conduzissem a invasões de ordem cultural.<sup>223</sup>

---

179Ver BLOCH, R.Howard. *Misoginia Medieval e a Invenção do Amor Romântico Medieval*. São Paulo: Ed. 34, 1995. Principalmente as páginas 163-179.

<sup>223</sup> ARCG. p.190.

maria durando no tempo

“Entre os bem-aventurados do céu do sol de Dante (Par. 12,0137 e segs.) aparece *quel Donato ch'alla prim'arte degnò por la mano*. Prisciano, ao contrário, é colocado por sodomia no inferno (Inf. 15, 109). Isso remonta a uma lenda medieval, não inteiramente esclarecida, sobre Prisciano. Alano ( SP< II 309) chama-lhe apóstata. Seus escritos continham erros, ele parecia ébrio ou louco. Hugo von Trimberg ( *Registrum Multorum Auctorum*, Langosch, vers. 195 ) refere-se a Alano, mas conta Prisciano como um dos maiores eruditos (vers. 244 ). Marie de France cita Prisciano no prólogo de seus Lais.

Ernest Robert Curtius<sup>224</sup>

Maria de França, protagonista do romance de Júlia Marquês Enone, é inspirada na poeta do século XII, Marie de France, a primeira poeta francesa . Seus *Lais*<sup>225</sup>, como eram chamadas suas composições, foram contemporâneos de Chrétien de Troyes. O narrador, com intenção de analisar o espaço no romance de Júlia Marquês Enone, parte da semelhança do nome e lê “com reverência”<sup>226</sup> os textos desta “homônima normanda.”<sup>227</sup>

A abordagem desse fragmento histórico serve para analisar o espaço da narrativa. O narrador, que em seu relato (romance de Júlia)

---

<sup>224</sup> CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Brasília. Instituto Nacional do Livro. 1979 p. 45. (No lado de dentro da capa desta edição está escrito o Nome do Presidente da República e do Ministro da Educação e Cultura: Ernesto Geisel e Euro Brandão.)

<sup>225</sup> “Francês arcaico: *lai*; celta: *loid*, canção. Havia, no *lais*, a letra e a melodia, executada por uma espécie de harpa ou viola. Cultivaram-se, na idade média, dois tipos de *lais*: os extensos (dentre os quais os de Marie de France) e os *arturianos*, inseridos nas novelas de cavalaria do ciclo bretão. ( Massaud Moisés, ) *Dicionário de Termos Literários e Ocultistas*, S. Paulo, Cultrix, 1974.)”.

Como Pierre Ménard, escrevi a nota nº 30 dos apontamentos do narrador do diário, no romance de Osman Lins p. 106.

<sup>226</sup> *A Rainha dos Cárceres da Grécia* . p. 106.

<sup>227</sup> Idem.

apresenta à mediação da história de Maria de França, os labirintos da cidade, do sistema previdenciário, chama atenção porque “curiosamente, não parece o leitor do nosso tempo seguir o romancista nas suas preocupações com o espaço.”<sup>228</sup> No tempo de Marie de France, o espaço se bastava pelo nome, a “Bretanha”, sua geografia “parece toda contida no nome”<sup>229</sup>. Da mesma maneira que Anneliese Roos, personagem de *Avalovara*, é mulher feita de cidades. Aqui a cidade é uma vereda que ora aparece como sonho, tal a dama encontrada pelo cavaleiro no *lai* de Lanval, ora, como catástrofe de potência poética, como no *lai* de Laüstic<sup>230</sup>, onde as palavras formam o laço que aprisiona o rouxinol, símbolo da traição.

Nesse período, que podemos aqui denominar das narrativas tradicionais, o interesse estava na história quando a ação era direta, economicamente escrita. Além disso, essas narrativas estavam sempre imbuídas de um sentido, carregavam o peso da tradição que compunha uma cartografia, um manual. O narrador do diário alerta-nos que esse exemplo ilustra a própria mudança da narrativa que ocorrerá muito mais tarde em alguns romances modernos, nos quais o próprio espaço é a narrativa<sup>231</sup>. A narrativa se desloca, *locus fugit*. O narrador parece agora um camaleão, suas cores nomadizam o espaço na pantomima das letras.

As escolhas indicam o percurso (o que resta afinal, no ensaio?) e a pesquisa do leitor autor do diário, típicas de um cientista, reconstrói o percurso de uma pequena história da literatura da leitora Júlia, um trabalho árduo de um ávido leitor (o professor), recolhendo das suas leituras (sua pequena história da literatura) as riquezas contidas em um único nome: Biblioteca. Osman, ou melhor, Julia Enone, recortou aquilo que para ela era a verdade possível para sua ficção, fez como uma pessoa que lê segurando uma tesoura, recortando suas ex-citações.<sup>232</sup>

---

<sup>228</sup> ARCG. p. 107

<sup>229</sup> ARCG p. 106

<sup>230</sup> Ambos Lais, compostos por Marie de France. Mais adiante nos deteremos nestes espaço-tempo dos *fabliaux e romances medievais*.

<sup>231</sup> O narrador alude ao romance de Virgínia Woolf, *To The Lighthouse*. London:Harcourt Brace Jovanovich, 1927.

<sup>232</sup> Aludo aqui ao texto ‘O Homem da Tesoura’ de Antoine Compagnon, na obra citada acima. Um trecho do texto, uma citação: “O essencial da leitura é o que eu recorto, o que eu ex-cito; sua verdade é o que me compraz, o que me solicita. Mas como fazê-los coincidir? A citação é a ilusão de uma coincidência entre a solicitação e a excitação... Valéry confessava: “Leio com uma rapidez superficial, pronto a agarrar minha presa.” In *O Trabalho da Citação* p. 25.

Inevitavelmente, como todo aquele que recorta, Júlia e o professor colaram construindo novas moradas para os sentidos. Sigamos os vincos e nós nos lençóis da *teresa*, as marcas das digitais na bricolagem.

Assim como a poeta normanda sugeriu o nome para Maria de França, Ronphile<sup>233</sup>, o quiromante do Séc. XVII, para Rônfilo Rivaldo, analfabeto e dono de escola, que tinha a unha longa no dedo mínimo<sup>234</sup>; Belo Papagaio, motorista de caminhão de polegar cortado<sup>235</sup>, emprestou o nome de Pretty Parrot, também quiromante, e não pirata da tripulação de Calico Jack a bordo do corsário *Trinidad*<sup>236</sup>. O narrador sugere que a quiromancia então rege o livro de Júlia Marquezim Enone, em cinco capítulos, conforme a sorte indicada por cada dedo. O diarista ainda escreve em seu diário que

talvez haja um certo fundo irônico na dívida de Júlia Enone para com esse campo do conhecimento (ou sonho) humano: projetar no seu livro alguns princípios básicos da leitura das mãos pode ser uma paródia de certas estruturas do

---

<sup>233</sup> Há, no site da Biblioteca Nacional francesa, um exemplar do *Traité Synthétique de Chiromancie*. Escrito por Papus e editado em 1892 pela Carré editeur. Exemplares in 8º de 32 p.. Ver anexos.

<sup>234</sup> Para povos antigos esta unha servia para cortar o mal. In. LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*, p. 22.

<sup>235</sup> Belo Papagaio é quem deflora Maria de França. O único “vestígio” de sua passagem em Maria de França, foi “o costume de esconder os polegares.” Sugere a importância do olhar, o que nos toma pelo olhar, no caso de Maria de França, um cacoete. Mas, cacoetes como este, os polegares escondidos, dificultam a escrita, que segundo “povos antigos como os celtas” (p. 49) “sendo imutável, representaria a morte. Estas mãos de Maria de França, vítimas do cacoete, teriam no romance a função narrativa da própria narrativa. Indo mais além na nossa leitura hermenêutica, da quiromancia, vemos que essas mãos mostram oito dedos, o número do infinito; a perenidade da escrita pela dificuldade de fazer-se.

<sup>236</sup> **7 de outubro**

“Ontem mesmo, à noite, li a história de Pretty Parrot O., até então um desses livros que adquirimos e que jazem entre outros, anos e anos, à espera da improvável e sempre adiada leitura...Quiromante, Pretty Parrot o testemunhou, integrado à tripulação, as últimas viagens de Clico Jack, capitão do navio corsário *Trinidad* e não parece que fosse muito seguro; pois, quando indeciso na decifração de uma cruz ou de uma estrela emaranhada nas linhas – pouco visíveis, decerto – que restavam nas palmas dos bucaneiros, consultava (e ouvia) um papagaio que sempre trazia no ombro.” *ARCG* p. 30

romance do século XX, embora com inumeráveis precedentes na poesia medieval<sup>237</sup>

A Idade Média sempre foi um manancial para a escritura de Osman Lins. *Avalovara*, romance de 1973, foi construído a partir do quadrado SATOR e da espiral, uma alegoria do romance, seu tempo e espaço. Vários críticos<sup>238</sup> escreveram seus ensaios, voltados para as correspondências estéticas do autor com as do medievo, como, por exemplo, a ligação com os vitrais e o aperspectivismo, ausência de perspectiva que encontramos também nos quadros de Peter Bruegel, nos retábulos, lidos depois como *tableaux*<sup>239</sup> e nas figuras compostas de Giuseppe Arcimboldo. A exemplo do que ocorre em *Avalovara*, romance cujo título remete a um pássaro feito de pássaros e no qual o narrador Abel encontra duas mulheres Cecília e Annelise Roos, uma feita de homens e outra feita de cidades, a narrativa osmaniana é feita de personagens compostos semelhantes aos quadros de Arcimboldo. Procedimento comum na narrativa de Osman Lins o trabalho com os significantes. Em 1966, ano em que publicava narrativas experimentais em Nove, novena, Osman Lins escreveu um pequeno texto chamado ‘Exercício de imaginação’. O texto que pode ser lido como um germe do pássaro feito de pássaros Avalovara e do Espantalho de Maria de França, foi publicado em uma coletânea intitulada Lição de Casa organizada por Julieta Godoy Ladeira. Inicia assim o texto, brincando com quatro significates:

O pássaro, a menina, a bola e o gato. O gato, a bola, a menina e o pássaro. O pássaro a bola o gato a menina. A menina o pássaro a bola e o gássaro. A Pastomenila e o Bonagássaro.

---

<sup>237</sup> ARCG, 27 de outubro p. 46

<sup>238</sup> Entre outros ‘ditos e escritos’ cito: DALCASTAGNÈ, Regina. *A garganta das Coisas- Movimentos de Avalovara, de Osman Lins*. Brasília: UNB- Imprensa Oficial;

ANDRADE, Fábio. *Do amor e da poesia em Avalovara*, In. *Vitral ao Sol- Ensaios sobre a Obra de Osman Lins*. Ermelinda Ferreira da Silva (org.) Ed. UFPE, 2004.; FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças Compostas – A Personagem Feminina na Narrativa de Osman Lins*. São Paulo: Edusp, 2005.

<sup>239</sup> Ver a esse respeito uma leitura benjaminiana da casa literária a partir de Avalovara, feita por Ana Luíza Andrade. In. ‘A Casa do Romance e Suas Séries Industriais: Avalovara como objet d’art’. Olhares Sobre o Romance. Maria Augusta Fonseca (org.) São Paulo, Nankin editorial, 2005.

Encontraram-se um dia, numa encruzilhada, a Pastomenila e o Bonagássaro. A Pastomenila: corpo de penas, asas depalheta, rabo curto de seda e longos dentes de vidro; o Bonagássaro talvez fosse feito de esponja, falava aos berros através do bico muito comprido e rubro, andava sem que ninguém lhe ouvisse as pisadas, e saltava para o alto, com facilidade, acionado por molas, quando contrariado.<sup>240</sup>

Esta pequena narrativa demonstra as impressões das imagens medievais fixadas por Osman Lins desde antes de sua viagem à Europa.

Uma característica sempre lembrada, quando são lidos os textos de Osman, é a de sua relação com a arte medieval. Desde *Nove, novena*, onde os mistérios de Joana Carolina são apresentados como quadros, os *Tableaux*<sup>241</sup>, ao ato de tecer no sétimo mistério<sup>242</sup> e às iluminuras medievais. Regina Dalcastagnè, em *A garganta das Coisas – Movimentos de Avalovara*, analisa a estrutura do romance a partir do quadrado Sator, do palíndromo medieval e da espiral: tempo e espaço. Este palíndromo relaciona-se ao trabalho do lavrador, da ordem cósmica<sup>243</sup>. Ainda, em *Avalovara*, temos a referência aos *Carmina Burana*, poemas escritos por Catulo<sup>244</sup> da idade média que, mais tarde, inspirou o compositor Carl Orff a compor sua cantata profana nomeada *Catulli carmina*. E, finalmente, Ermelinda Ferreira chega até *A Rainha*, e capta (desce pela *teresa*) a outra ponta medieval surgida como uma

---

<sup>240</sup> LINS, Osman. “Exercício de imaginação”. In *Lições de Casa, exercícios de imaginação*. LADEIRA, Julieta de Godoy (Org.) São Paulo: Cultura, 1980.

<sup>241</sup> Sobre este aspecto, vale a visita ao livro de Ermelinda Ferreira: *Cabeças Compostas*, especificamente Capítulo 4 : Quadro Quarto: O triunfo da Imagem.p. 129

<sup>242</sup> “Do Singular conjunto de narrativas de *Nove, novena*, destaca-se “Retábulo de Santa Joana Carolina”, com seus doze capítulos, ou mistérios, inspirados na composição dos quadros que compunham os retábulos, auto-relevos postos nos altares das igrejas, aos quais o autor associa os signos do zodíaco. As páginas de abertura de cada mistério apresentam-se de maneira ornamental, muitas vezes reconstruindo o estilo das iluminuras que decoravam os manuscritos medievais.” *Cabeças Compostas*, s p. 133-135.

<sup>243</sup> Essa ideia aparece em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Ver introdução, nota nº 5.

<sup>244</sup> Há também poemas escritos por monges medievais chamados de *Carmina Burana*.

das principais veias do livro. Ermelinda fala da personagem Maria de França e de sua gênese, dos traços que nos levam à idade média:

Como se vê, o problema da disputa entre palavra e imagem, aludido por Osman Lins em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, na figura oprimida de Maria de França, remonta indiscutivelmente aos textos medievais. Não por acaso, o nome da personagem homenageia uma das primeiras vozes femininas da literatura francesa do século XII: Maria de França. Autora dos *Lais* (gênero de poemas narrativos curtos, para serem cantados ao som de harpa) e das *Fábulas*, Maria de França era uma mulher culta, falava línguas, conhecia o latim e lera os clássicos.<sup>245</sup>

Osman usa a ironia, atribuindo à sua personagem rota, louca e miserável, o nome desta culta escritora francesa, compositora de cantares de amor cortês; o mesmo nome para a outra persona, esta, do livro de Julia Enone, que perde a memória, o emprego e a virgindade, uma vida desditosa. Da mesma forma que Macabéa, de *A Hora da Estrela*<sup>246</sup> reivindica contra sua insignificância um nome de origem bíblica, como que uma compensação de valores para os contrastes extremos de suas existências. A partir daqui lemos com mais propriedade o que se segue.

O ‘*Lai de Lanval*’<sup>247</sup>, de Marie de France, conta uma história de um cavaleiro da corte do rei Artur que, ao retornar das batalhas, é esquecido no momento das recompensas. Sai a cavalgar a esmo pelas terras e “encontra uma série de damas maravilhosamente belas” antes de estar na presença de uma mulher que só existia em seus sonhos. Rica, a mulher lhe daria todo amor, fortuna e fidelidade eterna, desde que ele não revelasse a ninguém a sua existência: “Amis, fet ele, or vus chasti, / Si vus comant et si vus pri: / Ne vus descobrez a nul humme! / De ceo vus dirai já la summe: / A tuz jurs m’avrîez perdue, / Si ceste amur eeit seüe; / James nem purrîez veeir / Ne de mum cors seisine aveir.”<sup>248</sup>.

---

<sup>245</sup> Cabeças Compostas. p. 142.

<sup>246</sup> LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

<sup>247</sup> As histórias em que me baseio para este trecho do ‘meu’ diário são do livro *Misoginia Medieval* de R. Howard Bloch. Ed. 34. os. 163-179.

<sup>248</sup> “Amigo, diz ela, agora vos previno, vos comando e vos peço: não vos reveleis a homem algum! Pois disto já vos direi o resultado: para sempre me tereis perdido, se este amor for sabido; jamais podereis ver-me nem apoderar-se de meu corpo.” ( vv. 143-150)

Marie de France e seus lais são matéria de estudo sobre a misoginia medieval<sup>249</sup>. No Livro de Howard Bloch, encontramos referências de comportamento misógino na composição de poetas hoje tidos como precursores da poesia ocidental como Raimbaut d'Orange, alega que somente o misógino é digno de amor<sup>250</sup>, não o amante cortês, este tem um destino desditoso. Bloch vai analisar certos aspectos biopolíticos na relação e/ou posição política da mulher na cidade medieval. Isso de certa maneira ecoa também no livro de Osman Lins, visto que Maria de França está às voltas com o sistema previdenciário tentando sua aposentadoria. Situação esta que não se resolve.

Esses exemplos, no entanto, servem- nos aqui para traçar um pequeno percurso da oralidade da poesia medieval para o romance, uma transformação ou adaptação da linguagem à forma, bem como a ideia de escritura como armadilha, invenção, cárcere. Não obstante percebemos que no romance (já, aqui, colamos uma etiqueta) de Osman há uma fronteira muito tênue entre os gêneros.

Maria de França traça uma *corpografia*<sup>251</sup>, por seu discurso oral “vimos ser *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, concebido como absurdo monólogo radiofônico: minuto por minuto, a personagem converte a vida em discurso”<sup>252</sup>. Maria de França, laica migrante, perambula entre as páginas dos livros que grasnam há tantos séculos<sup>253</sup>. Migra a performática Maria de França, tal qual uma aldeã medieval, “talvez, como num jogo de reflexos (obtido, é verdade, com espelhos embaçados e em corredores sombrios)”<sup>254</sup>, esse jogo, talvez as luzes nas vitrines de uma aldeia outra, em proporções espaciais ampliadas. Seguem distantes nas datas das *grandes narrativas*, próximas nas datas do diário-ensaio, Maria de França e Marie de France

---

<sup>249</sup> O livro supra-citado estuda a misoginia, suas possíveis gêneses ou, de que forma poderíamos observar sua força na estética de alguns artistas como a poeta Marie de France.

<sup>250</sup> *Misoginia Medieval*, p. 185.

<sup>251</sup> O termo é utilizado pelo poeta Ricardo Aleixo, referindo-se à performance: a escrita do corpo em um espaço.

<sup>252</sup> *ARCG*, p.99.

<sup>253</sup> Lembro um belo poema de Rilke: “A minha vida, eu a vivo em círculos crescentes / sobre as coisas, alto no ar. / Não completarei o último, provavelmente,/ mesmo assim irei tentar./ Vivo à volta de Deus a torre das idades,/ e giro a milênios tantos.../ Não sei ainda o que sou: falcão, tempestade / ou um grande, um grande canto.” In. RILKE R.M. Trad. José Paulo Paes. São Paulo. Cia. das Letras. 1993.p.43.

<sup>254</sup> *ARCG*, p. 108.



No romance de Júlia Enone, seguem “atravessando consultórios e repartições, cruzando ruas imaginárias de uma cidade real, o Recife, com os seus rios e pontes, seu porto, seus quartéis e as favelas que formam ao redor da cidade uma espécie de aba negra e podre.” Vejamos a figura da poeta medieval, contemporânea de Arnaut Daniel<sup>255</sup>, e a de Maria de França em espaços semelhantes. Uma plasticidade, instaurada a partir do período e de certos personagens, aproxima, ainda a imagem do cavaleiro em *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman, a cidade assolada pela peste negra, a decadência e essa “aba negra” pairando sobre aqueles cristãos em conflito. Marie de France, a normanda, vivenciou o conflito da escritura enquanto prisão do sentido ou, o ato da escrita como um momento paralisante do tempo e da história. O narrador de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, escrevendo sobre as mãos, regentes do romance de sua amante, alude aos quiromantes e aos celtas para quem “determinadas tradições deviam propagar-se mediante a transmissão oral. A escrita, sendo imutável, representaria a morte”<sup>256</sup>. As leituras que se sedimentam nos leitores é que podem promover essa abolição espaço-temporal.

Ora, temos aí uma tradição sendo mantida dentro de uma intenção de ruptura. O livro-diário dissimula suas veias subterrâneas de sentido formando uma textura híbrida. A fala poética, re-formulada para o romance e ironicamente escrita em um memorial, convida para uma descida a mais pela *teresa*. Ou melhor, precisaremos da *teresa* para sair deste cárcere-palavra. Maria de França se impressionou com a história de Ana da Grécia, a mulher que fugia dos cárceres para não perceber o tempo. A poeta normanda escritora de *lais* tem, na atividade da escrita, um meio que se assemelha a uma armadilha (o cárcere?) seja por nomear e escrever, seja pelo próprio étimo da palavra *lais*; na intenção paradoxal de agregar valor à poética e à bricolagem, não resisto à tentação desta longa citação:

Até a palavra *lai* é ela mesma uma espécie de armadilha linguística, pois nenhuma outra sílaba demonstra mais explicitamente a plasticidade polissêmica da língua francesa antiga, nem o sentido em que os infinitos recursos semânticos da oralidade são restringidos pela escrita. Para além das acepções tradicionais de “melodia” ou

---

<sup>255</sup> Poeta provençal do séc. XI.

<sup>256</sup> ARCG p. 49.

“cantiga”, *lai* e suas variantes, *lay*, *laye*, *laie*, *laiz*, *laes*, pode ser usado como um adjetivo para conotar o mundo secular e como um substantivo para designar uma pessoa laica. Por extensão, a palavra pode designar um membro do clero secular, qualquer um que não pertença à comunidade universitária, ou, como um corolário, alguém considerado ignorante. *Lai* e seus homônimos *laid*, *lait* são usados variadamente como um sinônimo para a palavra *staddle*, para qualquer coisa que seja feia, ou, como acontece frequentemente nos *Miracles de Notre Dame*, para designar o leite da Virgem Maria. Os homônimos adjetivos *lê*, *ley*, *lay*, *let*, *lait*, *leit*, *laé*, *lede* apontam para aquilo que é amplo ou largo (do latim *latus*). *Lié*, *liet*, *léé*, *le* trazem a idéia de leveza, felicidade, alegria (do latim *laetus*); enquanto que *lās*, *lax*, *lais* conotam tristeza, angústia, infortúnio (do latim *lassus*). Porém esta sílaba pequenina torna-se ainda mais interessante quando significa tudo aquilo que é posto de lado – não só depósitos e adubo fluviais, como também qualquer excesso que inclua a idéia de um legado ou *legs*.<sup>257</sup>

Voltando aos poemas de Marie de France. Vemos que *Lanval* guarda seu segredo até o momento em que Guinevere pede seu amor. Ao recusar, ela acusa-o de homossexualismo. O cavaleiro somente se livra da ‘pecha’ revelando o seu segredo. *Lanval*, posto por Artur na situação de defender-se, pensa em suicídio, mas

é resgatado no último minuto quando, no meio de todo aparato realista de seu julgamento, a fada donzela aparece subitamente e é reconhecida como a mais bela: ‘A donzela entrou no palácio: nunca lá foi outra tão bela’. Ela transporta-o para Avalon.<sup>258</sup>

---

<sup>257</sup> BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval e a Invenção do amor romântico medieval*. São Paulo, Ed. 34 p.166

<sup>258</sup> Idem. p. 164 –165.

No âmbito do amor cortês, *lais* e a palavra *trair* têm afinidades muito próximas. Outro Lai de Marie de France, o *Laüstic*, uma narrativa em que amantes se observam pelas janelas através das quais se comunicam. São as paisagens dadas pelo voyeurismo de ambos em suas casas. O marido percebe e questiona a mulher que responde, alegando estar a ouvir o canto do rouxinol<sup>259</sup>. Daí que Howard Bloch aproxima esta escrita ao canto do pássaro. A armadilha para a linguagem que denota a própria misoginia é o *Lai*. Pois o marido captura o rouxinol (*laüstic*) e confecciona um *laz*. Conforme citação acima, Bloch faz uma descrição etimológica da palavra *laz* e *lai*, mostrando sua polissemia, sua “armadilha linguística”.<sup>260</sup>

Caso pensemos assim, poderíamos imaginar que Maria de França e Ana da Grécia percorrem os cárceres para libertar a escrita, mas só é possível fazer isto à medida em que os leitores abrirem os livros: sentidos em revoada. Então, ao chegar na palavra *traire*, “tirar em francês medieval”,<sup>261</sup> em virtude de outro *lai* o “Guiguemar”, um herói que não ama ninguém, mas é amado por todos, assim experimentando uma plenitude do ser (qual a plenitude buscada pelo narrador do romance de Osman), atira em uma corça com chifres, “uma criatura tão indefinida sexualmente quanto ele mesmo, é por sua vez ferido pela flecha que volta na sua direção”<sup>262</sup>. Ainda Bloch escreve que nesses *lais* de Marie de France é comum a imagem do túmulo<sup>263</sup>; as falas seguem o cortejo da voz. O mesmo autor diz que “escrever que a imanência seja figurada como o corpo ou como a voz, é traí-la ou, como no caso do rouxinol, apanhá-la numa armadilha e contê-la num *laz*, matá-la e, por fim, sepultar a voz viva na letra morta de um texto, silenciá-la.”<sup>264</sup>

A traição faz parte de toda re-escrita, de toda tradução, da própria voz quando falta em um discurso. Do próprio discurso quando, de oral passa a ser escrito, ou seja, quando é limado todo defeito do discurso proferido. Barthes diz que acontece uma espécie de “toalete do defunto”<sup>265</sup> quando a partir do discurso oral, nós limpamos para ser escrito e reescrito, desfiamos o tecido da *teresa* a fim de

<sup>259</sup> “Il nen ad joïe en cest mund / Ki n’ot laustic chanter” “Laüstic” in. Marie de France, *Lais*, vv. 84-85).” idem p. 178.

<sup>260</sup> Idem. p. 166.

<sup>261</sup> idem. p. 169.

<sup>262</sup> idem. p. 169

<sup>263</sup> idem. p. 171

<sup>264</sup> idem. p. 171

<sup>265</sup> BARTHES, Roland. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 1.

minuciosamente embalsamar a palavra para torná-la eterna. Ao falar corremos o risco do erro, não podemos “usar borracha, apagar, anular”<sup>266</sup>. A protagonista da história de Júlia Enone (o nome, o retorno da flecha, o movimento do escâner que dá à imagem a perenidade, a transformação) é traída pelo sistema, pela escrita, por sua voz. A poeta normanda alerta ainda para a escritura que, no acúmulo das leituras, e este é também tema que alinhava o livro de Osman, é uma “extrusão de escritos anteriores”<sup>267</sup>. Por isso Marie de France resolve escrever suas histórias e traduzi-las do latim para o romance, que estava surgindo como nova forma.

Paul Zunthor, situando esta mudança, escreve que

o ‘romance’ surgiu, com efeito, por volta de 1160-70, na junção da oralidade com a escritura. Logo de saída colocado por escrito, transmissível apenas pela leitura (com a intenção é verdade, de atingir ouvintes), o ‘romance’ recusa a oralidade das tradições antigas, que terminarão, a partir do século XV, marginalizando-se em “cultura popular”<sup>268</sup>

As escolhas de Osman para compor seu romance expõem a preocupação que ele, escritor, tem com seus leitores, principalmente os que se assemelham ao narrador do diário, o professor de ciências naturais. Emprega uma minuciosa pesquisa para compor este palimpsesto de leituras que vão fundo no baú das datas; trazem para a discussão do gênero a gênese próxima daquilo que chama romance. Dá uma “voz radiofônica” à Maria de França como uma chave para localizá-la no medievo da tradição oral, cita os cantadores nordestinos, a música de carnaval, os blocos de rua para orientar o leitor perspicaz que se trata de uma provocação, não a origem, mas os rastros.

Mas o narrador, em busca de respostas para a análise do livro de Júlia, adverte ainda que “talvez os velhos contos nos deem a pista do

---

<sup>266</sup> BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 93

<sup>267</sup> idem p. 169.

<sup>268</sup> ZUNTHOR, Paul. *A Letra e a Voz- A “Literatura” Medieval*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993, p. 266.

que hoje nos parece uma deficiência e que pode ser o modo genuíno de ler ou de ouvir<sup>269</sup>. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* lança uma das âncoras na idade média, assim como estava ancorado o *Avalovara*, partindo do palíndromo, do quadrado SATOR. Não podemos reter todos os sentidos desta obra assim como os vitrais não armazenam a luz do dia, revelam-se, a cada aurora, diferentes. No entanto, podemos nos aproximar da idéia de que a embarcação da qual foi lançada a âncora rumo ao passado, chama-se presente e por ser uma embarcação, bêbada por vezes, navega anacronicamente, desenhando na carta de navegação um traçado barroco, pois navega no tempo, contra a luz.

A lei dos *lais* permite a traição, a ambiguidade, o entrelaço. Mas ao ser traduzido, ao afirmar que a escrita não permite este trânsito, a assertiva já está sendo ambígua. Toda superfície, não só a da escritura, tende a uma proliferação de sentidos. Aqui percebemos então a perspicácia da poeta medieval, contemporânea de outra poeta importante Christine de Pisan. Sua moderna concepção da literatura e da posição do leitor como provedor de sentidos é elucidada, mais uma vez por Bloch, justificando a condição de ficção como ficção, portanto,

o julgamento de Lanval é não só o julgamento de um cavaleiro desacorçoado apanhado em um dilema inconscientizável, mas também o julgamento da própria ficção. Ou seja, na medida em que ele ganha a causa e, ao provar que sua dama é a melhor, prova que a ficção é verdadeira, ele a perde; e na medida em que ele segue a lei não escrita da ficção (de que ela nunca pode revelar-se como tal) e, portanto, conserva a dama fada, ele perde sua causa. A causa legal é, em essência, a causa da literatura como concebiam os medievais, e somente é resolvida pelo próprio ardil com que Marie conclui, a estratégia do poeta de afastamento – de confundir de tal modo a distinção entre o que deve e o que não deve ser tomado como real que o leitor não pode mais dizer se a dama dos sonhos ganhou vida ou se a realidade tornou-se um sonho.<sup>270</sup>

---

<sup>269</sup> ARCG. p. 106

<sup>270</sup> BLOCH, R. Howard. Op. cit, p. 171

Assim, o narrador não pode escrever sobre sua amante sem revelar seu envolvimento na história do romance e, quando pensamos que o narrador é engolido pela história, na verdade temos uma alegoria do *status* do leitor que interioriza, em sua subjetividade, um labirinto no qual ele conduz a si próprio. Erra, retorna como os dias retornam em sua diferença. *Traire* também significa inventar. O leitor inventa seu percurso, assim como a narrativa inventada percorre o imaginário e o real. A fala em sua folia (do francês *folie*), engendra os nós da *teresa*, a trança e a descida vertiginosa do olhar sobre o texto.

*quarta volta: impressões*

*[de como as mãos carregam o tempo]*





## gesto profano

en todas partes encontramos huellas que nos preceden y nos siguen. Muchas nos pasan desapercibidas, muchas se desvanecen, a veces bajo nuestra mirada. Algunas son transparentes, otras nos saltan a la vista. Otras mas desaparecieron hace tiempo, pero algo nos dice que perviven, enterradas, recuperables gracias a algún subterfugio arqueológico del deseo o del método. As veces parecen perseguirnos. Muchas nos sobrevivirán. Sin embargo, aunque sean innumerables, cabria preguntarse si en realidad forman un genero, tantas son las diferencias entre unas y otras. La impresión parece nombrarse solo en plural, precisamente porque parece existir sólo en singular, singulares, cada uno de los sujetos de la impresión, cada uno de los objetos que se imprimen: singular, cada uno de los lugares en que se efectua la impresión;(...) cada una de las dinamicas de los gestos, de las operaciones con que se produce la impresión.

(Georges Didi-Hubermann, *El punto de Vista Anacrônico*)

Entre 1969 e 1970, ou seja, entre *Nove*, *novena* e *Avalovara*, Osman Lins escreveu um conjunto de três peças para teatro, reunidas em 1975 no volume chamado *Santa, automóvel e soldado*.<sup>271</sup> *O mistério das Figuras de Barro*, o primeiro texto do volume, é um texto em que se imprime notadamente uma concepção mimológica para o desdobramento da peripécia. Nesse mesmo período, estive na França como bolsista da Aliança francesa ocasião em que conheceu Robbe-Grillet, Michel Butor e o mímico Jean Luis Barrault (1910-1994). Osman Lins estava na europa em um processo de geração de uma nova pele para sua escritura, um limiar entre o tradicional e a invenção. *O*

---

<sup>271</sup> LINS. Osman. *Santa, Automóvel e Soldado*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

*mistério das Figuras de Barro* não necessita de parafernália no cenário, apenas uma atriz ou ator e suas mãos. As mãos irão compor o gestual do texto; apenas as mãos moverão a narrativa dos três personagens. Osman Lins dá a direção de como foi pensada a plástica da pantomima:

na mão esquerda será representada a personagem Jerônima, de pele escura;  
na palma direita, a máscara de Damião Luiz; o ceramista, personagem também escuro e sem barba;  
no dorso da mão direita, a máscara de Claraval, claro e com bigodes.  
Nos punhos, cingindo-os, fitas coloridas. Estas ocultarão as máscaras, quando os respectivos personagens não estiverem em cena e a intérprete, por isso, deixar cair o braço.

O enredo da pantomima se desenvolve a partir da imagem de uma santa encontrada no rio por Claraval, até então capanga e assassino e que ao encontrar tal imagem converte-se em homem de bem. Jerônima, assim como todo o povo da cidade de Arcoverde, se acerca de Claraval para ouvir seu testemunho sobre o achado. Claraval se converte em homem religioso, mas, mesmo assim, mantém um caso de cumplicidade com Jerônima esposa de Damião Luiz. Damião alerta ambos que estão vendo beleza e milagre onde não existe. Como consequência, chamam-lhe de “ateu e comunista”. Damião Luiz, o ceramista, havia feito a imagem da santa. Insatisfeito, no entanto, com resultado do rosto da imagem, atira-a nas águas do rio.

Sua produção seguia um outro imaginário que não retratava o povo, segundo o próprio povo gostaria de ver-se. Era um Damião Luiz muito mais preocupado com uma estética da imagem enquanto força, uma relação com a imagem que produzisse uma refuncionalização<sup>272</sup> da cadeia de produção. Ao moldar figuras cujos rostos diferem dos vistos na cidade, Damião Luiz moldava imagens que pudessem deslocar os sentidos da existência e situação do aparelho político da comunidade. Sua política era a da liberdade imaginária e esclarecimento da situação social não submetendo sua arte ao abastecimento deste aparelho reprodutivo, e sim abastece-lo, criando as figuras, mas modificando a imagem devolvida. Esses gestos sobre o barro desestabilizavam as

---

<sup>272</sup> Conceito de Brecht retomado por Benjamin, em *O autor como Produtor*.

relações com a comunidade e a companheira. Isso aparece neste pequeno diálogo entre Jerônima e Damião Luiz a respeito da situação de miséria vivida por ambos:

**JERÔNIMA** – E você? Não entende que essa vida acaba com nós dois? Saiba: muitos, aqui na cidade, se pudessem, tinham passado uma corda no seu pescoço. Não gostam do modo como aparecem no barro: padres com bolsa na mão, soldados com pés de cabra e cara de cachorro, coronéis escanchados em cima de dois cavalos, como se um só não chegasse para eles.

**DAMIÃO LUIZ** – E é isso mesmo: não chega. Querem abarcar o mundo com as pernas.

**JERÔNIMA** – Por que não faz, ao menos, coisas mais agradáveis?

**DAMIÃO LUIZ** – Não preciso de conselhos. Sei o que faço. Esses bonecos são nossa gente. Os pobres desgraçados sem destino e os que pensam ser donos do destino deles só porque têm jazigo perpétuo. Tome nota: fazendo ou não fazendo pregos, vou ser sempre o mesmo João–ninguém. Quero, pelo menos, ser um pobre de Cristo sem cangalha.

A peça é escrita para mamulengos ou bonecos cuja manipulação se assemelha ao autômato de Maelzel<sup>273</sup>, de Poe. Essa narrativa luminosa clareia a imagem do autômato da primeira tese sobre história de Walter Benjamin. Para tanto é necessário recordar que o termo usado por Benjamin para se referir ao autômato na primeira tese é traduzido de diversas maneiras. Slavoj Žižek, em *A Marioneta e o Anão*, utiliza (na tradução portuguesa) o termo marioneta, enquanto que na tradução de Sérgio Paulo Rouanet, temos “o fantoche”, e Michel Löwy, em Walter Benjamin: Aviso de Incêndio, utiliza a tradução de Jeane Marie Gagnebin, “o boneco” (*die Puppe*). “Gewinnen soll immer die Puppe,

---

<sup>273</sup> ‘O jogador de xadrez de Maelzel’, conto de Edgar Allan Poe lido por Benjamin na tradução de Baudelaire. Cf. LÖWY, Michel. Walter Benjamin: Aviso de incêndio. São Paulo: Boitempo: 2005.

die man 'historischen Materialismus' nennt." ou "O boneco chamado 'materialismo histórico' deve ganhar sempre"<sup>274</sup>.

Michel Löwy argumenta que Walter Benjamin entendia a possibilidade messiânica da revolução apenas se coabitasse nos espíritos da época tanto o materialismo histórico quanto a teologia. Benjamin recorria à figura do Deus Jano com uma face voltada para o por vir e outra para o passado. Duas faces, mas em uma só cabeça.

De acordo com Lowy, esta coexistência soa paradoxal para Rolf Tiedemann que argumentava que a teologia não funcionaria em uma máquina enguiçada e que esta situação seria um prelúdio à tese IX, a que carrega a imagem do *Ángelus Novus*, de Klee.<sup>275</sup> Se pensarmos com Walter Benjamin, em sua primeira tese sobre o conceito de história, a figura de Damião Luiz e de Claraval se assemelham à questão suscitada a respeito do materialismo e da teologia em Benjamin. O primeiro estaria para a dimensão materialista histórica na medida em que esculpia no barro semblantes desfigurados do povo em virtude da exploração a que se submetiam para sobreviver. Sua arte apresenta o povo sendo levado pelo autômato historicista. Claraval (com toda a pseudoclaréza de seu nome) apresenta uma possível face teológica. O sujeito que (mesmo falsamente) se converte e vê na imagem um retorno simbólico-sagrado reforçado pelo caráter epifânico da aparição da imagem. O que alguns poderiam chamar de aparição é muito mais uma insurgência da “velha e feia” teologia que sacode Claraval (também materialista) como que absorvido por uma iluminação profana. Lemos na Tese I

O boneco (*die Puppe*) chamado materialismo histórico deve ganhar sempre. Ele pode medir-se, sem mais, com qualquer adversário, desde que tome a seu serviço a teologia, que, hoje, sabidamente, é pequena e feia e que, de toda maneira, não deve se deixar ver.<sup>276</sup>

As mãos, na peça, alternam palma e dorso para mostrar os rostos de Damião Luiz e Claraval (PD-DD). Nada melhor encenado, por

---

<sup>274</sup> Devo esta informação etiológica aos Prof. Antonio Carlos dos Santos e Susana Scramim.

<sup>275</sup> LOWY, Michel. Walter Benjamin: Aviso de incêndio. São Paulo: Boitempo:2005, p.43.

<sup>276</sup> BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito de história*. In. *Obras Escolhidas Vol. 01 – magia-técnica, arte-política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

se tratar dos dois antagonistas e por se assemelhar também a Jano. Dizendo de outra maneira, em uma mesma mão, materialismo histórico e teologia alternando-se. Nem serve nem ama, a teologia deveria servir para uma propulsão da história, das temporalidades que estão na Tese IX, e não ruínas de uma máquina falha como a quer Rolf Tiedemann. Michel Lowy alerta para a “dialética entre a teologia e o materialismo e de sua necessidade recíproca”<sup>277</sup>.

Ao mesmo tempo em que é escrita, gesto manual, para ser encenada com as mãos, uma mímica, o texto imprime outra imagem na narrativa, mas não na cena: a da modelagem de bonecos de barro feita por Damião Luiz. Particularmente, nesta trama, uma imagem de santa de cuja cabeça modelada Damião não gostara, e talvez por “não ter cara de nordestina” rejeitada pela igreja. Damião lança a imagem no rio, posteriormente “achada” por Claraval. Gestos que ao mesmo tempo iluminam e ofuscam a autoria da peça pelo artista Damião Luiz. Seu desagrado era que a imagem não tinha cara de nordestina. Atitude de quem se preocupa, em sua arte, com a situação dos oprimidos<sup>278</sup>. Daí o caráter duplo desse personagem escultor. Mais uma vez o problema da imagem do rosto deixando vestígios do particular na obra do pernambucano<sup>279</sup>.

O ceramista, após a imagem ter sido “achada”, retoma o trabalho em busca do rosto adequado à Nossa Senhora do Livro: “Fizera quatro ou cinco cabeças, encontrara afinal a que me agradava. Parecida com a da minha finada mãe.”<sup>280</sup> Encontrando o rosto ideal para a imagem agora sacra, o ceramista parece imbuído da necessidade de restituição ao simbólico da imagem que se tornara profana antes de sacralizar-se e que, depois de sacralizada, torna a ser profanada com a troca das cabeças feita por Damião. Ou seja, esse jogo que restitui o profano ao sagrado no texto de Osman Lins, refere-se também a uma política do texto que faz oscilar a figura marginal de Claraval a uma

---

<sup>277</sup> LOWY, Michel. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo: 2005, p. 45.

<sup>278</sup> Assunto que sempre está alinhavado na textura de Osman Lins em *Avalovara* e na *Rainha dos Cárceres da Grécia*, principalmente.

<sup>279</sup> Sabe-se que Osman Lins não conheceu sua mãe, morta após o parto sem que restasse sequer uma fotografia. Ermelinda Ferreira trata disso em *Cabeças Compostas – A personagem Feminina na narrativa de Osman Lins*. São Paulo: edusp, 2005.

<sup>280</sup> LINS, Osman. *Santa, Automóvel, Soldado*. São Paulo: Duas cidades, 1975, p. 25.

esfera religiosa e a figura do artista, preocupado com uma ética de seu trabalho, ser relegado por querer trocar a cabeça da santa. Ao descobrir o plano de Damião, Claraval vai até a igreja e quebra a imagem da Santa, incitando a população a vingar-se de Damião Luiz, agora maldito. Acontece exatamente aquilo que os filólogos apontam como ambiguidade da palavra *profanare* que Giorgio Agamben traz à tona em *Elogio da Profanação*

Trata-se de uma ambiguidade que parece inerente ao vocabulário do sagrado como tal: o adjetivo *sacer*, com um contrassenso que Freud já havia percebido, significa tanto ‘augusto, consagrado aos deuses’, como ‘maldito, excluído da comunidade’. A ambiguidade, que aqui está em jogo, não se deve apenas a um equívoco, mas é, por assim dizer, constitutiva da operação profanatória (ou daquela, inversa, da consagração). Enquanto se referem ao mesmo objeto que deve passar do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, tais operações devem prestar contas, cada vez, a algo parecido com um resíduo de profanidade em toda coisa consagrada e a uma obra de sacralidade presente em todo objeto profanado.<sup>281</sup>

As atitudes dos personagens desta peça refletem o *modus operandi* de nossa sociedade achatada pelas imagens do espetáculo. A necessidade de crer em algo mesmo que não o reconheça é parte de uma espécie de existência em um comum cultural no qual, mesmo que não saiba nada absolutamente a respeito de Buda, tolero os cultos porque fazem parte de nossa cultura. São in-apropriáveis e, portanto, permanecem na esfera do sagrado. O materialista como o ceramista crê na força das imagens que cria e sabe também que sua posição nos altares é a mesma posição das obras em um museu e estão ali unidas pela impossibilidade de uso. Como escreve ainda Agamben, “de forma mais geral, tudo hoje pode tornar-se Museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência”<sup>282</sup>. De outra maneira Mario Perniola alerta

---

<sup>281</sup> AGAMBEN, Giorgio. “Elogio da Profanação”. In. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 68.

<sup>282</sup> Idem. p. 73.

que o mundo se transforma em um grande museu e defende a idéia de um pleroma, ou seja, uma gigantesca coleção de usos reduzidos a não usabilidade, algo como o livro de Macedônio Fernandez, *Museo de la novela de la eterna*, um romance que não inicia, mas que se oferece ao leitor que o torna um livro por vir. Ou de outra maneira, se não posso utilizar o livro, ou outro objeto do qual me aproximo, também não poderei profaná-lo, estaria lidando sempre com uma espécie de vazio que a indústria ou a religião capitalista oferece. O que Macedônio Fernandez oferece é uma desativação do romance, uma inoperância do romance através de uma subversão da escritura, da mesma maneira que o ceramista da peça de Osman Lins in-opera, profana a imagem trocando-lhe a cabeça. O antagonista e fora da lei Claraval quebra a imagem para comprometer Damião Luiz. Uma outra imagem logo seria encontrada por uma menina muda. Essa mudez insemna o imaginário do povo que, no silêncio da menina, “mentia por ela”. O povo em êxtase pelo novo achado se esquece de linchar o ceramista. Este retorna à igreja para ver a ‘nova imagem’ (feita e lançada ao rio também por ele). A imagem da Sabedoria, diz Damião Luiz, “é diferente da encontrada por Claraval. Explica-se: neste mundo de cegos, ninguém será capaz de notar as poucas diferenças”<sup>283</sup>. Graças à descoberta de nova imagem, o ceramista escapou da fúria do povo e, segundo ele, o maior milagre é estar vivo, sendo o milagre, desta maneira, obra sua e ao mesmo tempo ele, obra do milagre.

O uso das mãos como promotora ou desencadeadora de relatos é recorrente na obra de Osman Lins, desde *Os gestos*, livro de contos, passando por algumas narrativas como *O ponto no círculo*, em que uma mulher solta os cabelos diante de um homem com um olho de vidro, e por fim, em uma invenção ainda mais prodigiosa, encontramos em *A rainha dos cárceres da Grécia*, o livro de Julia Marquezim Enone, romance incógnito do qual sabemos, por um narrador desconhecido, que possui cinco capítulos cada um referente a um dedo da mão e com personagens cujas características revelam ligações com a quiromancia.

Esta dimensão manifesta pode se desdobrar em uma investigação a respeito do gesto enquanto vestígio do autor; do gesto como morada do acontecimento da narrativa pura, da narrativa desdobrada em um tempo que é o tempo em que a história se torna uma erupção, de cujo vulcão não cai apenas fuligem com quartzo ou silício, mas partículas que podemos chamar aqui de temporalidades, memória,

---

<sup>283</sup> LINS, Op. Cit. P. 27.

limiares, linhas tanto escritas com impressas na palma da mão. Na palma das mãos, o reflexo astrológico revela a possibilidade do anacronismo, da formação das imagens enquanto constelações que revelam, por sua vez, a astúcia do mímico que coloca autor, leitor ou espectador na gesta que os une no espaço aberto do texto. Encontra-se, nos arquivos da Fundação Casa de Rui Barbosa, uma lista de textos utilizados por Osman Lins na elaboração de certas linhas narrativas. Dentre os textos reunidos ou lidos na preparação do romance, está um de Quevedo extraído do *Libro de todas las cosas y otras más*<sup>284</sup>. São indícios que carregam para a escritura osmaniana uma preocupação com o barroco, não só pelas imagens que compõem o romance (que pode ser lido como um imenso tableau, um *trompe l'oeil*), mas pelo descentramento dos tempos nas narrativas que cruzam o livro.

### ***configurações anacrônicas***

#### ***[de julia marquezim enone]***

O romance é a mão que sustenta a esfera humana entre os dedos, move-a e a faz girar, apalpando-a e mostrando-a. (...) quer chegar ao centro da esfera, alcançar a esfericidade e não pode fazer com seus recursos próprios (a mão literária, que fica por fora), então apela – (...) para a via poética de acesso.

Julio Cortazar

sobre a mão espalmada que reproduz, enxameiam símbolos herméticos: castelos, minaretes, luas, um cavalo, a flor de Lis, a roda denteada, espirais e outros seres da Geometria. Isto eu sempre vi. Não me apercebera até hoje dos traços a lápis vermelho, iluminando, nas bases dos dedos, as proeminências consagradas a Mercúrio, Sol, Saturno, Júpiter e Vênus. As linhas rubras, antes invisíveis, tornaram-se brilhantes aos meus olhos

---

<sup>284</sup> Ver cópia ampliada nos anexos



e denunciam o interesse de J.M.E pela  
quiromancia

Osman Lins

Há uma cronologia das idéias que se sobrepõem à  
cronologia das datas

Oswald de Andrade

## I

A mão é responsável, antes da escrita, pelos mais simples e, em algumas situações, mais difíceis gestos, agradabilíssimos em outras. Na obra de Osman Lins assistimos ao gesto da mulher desconhecida que solta os cabelos diante do velho saxofonista em *Um Ponto no Círculo* (*Nove, novena*). Assim relata o saxofonista:

Mulher nenhuma, até ontem, desatara os cabelos para mim... não houvesse a intrusa (ignoro seu nome e não pedi que voltasse) desprendido a massa de cabelos torçais brilhantes que roçavam a cintura, que outro gesto poderia ser tão significativo, como expressão de intimidade e oferecimento?

Na voz feminina temos outra narrativa da mesma situação, a chegada da intrusa e a observação sobre os gestos, a mão geradora de ambas, a mão do artista que engendra a figura, que cria a imagem, o gesto do escritor.

No décimo degrau, percebi que errara o endereço. Subi o resto da escada, entrei no quarto e não fechei a porta. O hóspede, na cama de madeira, espreita-me. Sem conceder atenção ao seu olhar desigual, inclino-me, braços nas costas, cingido ao pulso esquerdo o samburá de vime ornado com uma fita roxa, e analiso o quadro na parede... Examino ainda a figura e me convenço: nossas mãos têm a mesma natureza. As minhas não pesam, quando em repouso; em ação, nunca

tropeçam nas coisas, tudo executado com destreza e simplificação de gestos.<sup>285</sup>

Inúmeros são os exemplos da articulação proposta pelo escritor relacionando a mão com o trabalho, com a produção romanesca, manufatureira e industrial. A mão utilizada como produtora de impressões e de reprodução. Ainda, n'*A rainha*, O narrador, ensimesmado com o procedimento de Julia e a arte romanesca, conversa com seu barbeiro

Observando Vicente, meu barbeiro, no ofício há mais de vinte anos, amolar a navalha na correia, pergunto em quanto tempo aprendeu a fazê-lo.

‘Dez anos.’

‘Com sete ou oito, ainda não sabia?’

‘Não, e alguns barbeiros não aprendem nunca.’

‘Como é que você sabe que a navalha pegou o fio?’

‘Sinto na mão. Mesmo de olhos fechados.’

Amolar navalhas, então, evoca a arte de escrever: pelo que exige do praticante, em exercício e paciência; e pelo modo como fio se revela tão semelhante à maneira como o escritor, amolando sua frase, percebe (também na mão?) ter alcançado o que busca.<sup>286</sup>

As mãos, a atividade manual como a alfaiataria, uma artesanaria com tecidos, cortes, cordões e costuras, muito mais próxima da tessitura da escrita, do seu trabalho de tapeçaria, de tramar a memória em tempos dialéticos como a lança do tear das Deusas Parcas. Osman Lins escreve sobre o ofício da alfaiataria, profissão exercida pelo seu pai e que, comemorada em 6 de setembro, às vésperas do dia da independência, fica obnubilada, praticamente fora do calendário. Escreve Osman Lins apontando para certa negligência, ou indiferença da produção ficcional perante as mãos. Escreve depois de dar alguns exemplos de aparição do tema em alguns escritores como Graciliano Ramos, Autran Dourado, Ricardo Ramos e Gilvan Lemos.

---

<sup>285</sup> LINS, Osman. “Um Ponto no Círculo”. In *Nove, novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

<sup>286</sup> *ARCG*, p. 105.

São exemplos que se contam nos dedos. No entanto, seria de esperar que houvesse, não somente por essa atividade, como por todas que exigem habilidade com as mãos, certo toque pessoal, interesse bem maior da parte do escritor, pois há um parentesco entre elas e o ofício de escrever.<sup>287</sup>

O trabalho do escritor para adestrar seu animal de trabalho, seu boi puxador de arado. Sua máquina de reprodução, seu propulsor do engenho. Engenho que é também a arte narrativa que nasce como outras artes ou atividades manuais como a olaria cujo trabalho com o barro é recorrente na obra de Osman Lins, basta lembrarmos a narrativa Retábulo de Santa Joana Carolina, também de *Nove, novena*. A narrativa, escrita como se fossem imagens de *tableaux*, dividida em doze mistérios, traz uma reflexão sobre a criação do mundo, do homem e a criação literária remetendo ao nascimento do homem como filho do barro recebendo o *pneuma* com o sopro de vida, um sopro na argila. Ana Luíza Andrade escreve um ensaio remetendo de outra maneira ao engenho barroco de Osman Lins, referindo-se ao trabalho das mãos no teatro, na mímica, trata-se de outro texto, chamado *Os Mistérios das Figuras de Barro*. Escreve Ana Luíza Andrade

O mistério das figuras de barro nasce, assim de uma tradição que se forma do barro de engenho, assim como de uma tradição de teatro de bonecos e de teatro religioso onde o fantoche é o *mamulengo*, palavra nordestina, mas cuja tradição teatral de origem é medieval, vicentina e hispânica... A peça seria encenada por mãos com luvas-máscaras, em que, na mão esquerda se representa Jerônima, na palma direita, a máscara de Damião Luiz, o ceramista. Entre o boneco e o público fica a distância das palavras do autor, assim como entre as mãos do criador artesão Damião da Luz e as mãos do autor fica o limiar entre criação e destruição, este limiar de

---

<sup>287</sup> LINS, Osman. “Um dia de se despede do calendário”. In *Evangelho na Taba*. São Paulo: Summus, 1979.

fragilidade e força que reside na figura de barro,  
assim como em toda obra artística.<sup>288</sup>

Toda esta amostragem de trabalhos direcionados pela ou às mãos, tem ainda um outro plano. Não seria demais lembrar que no texto de Walter Benjamin sobre o narrador Benjamin escreve que “se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”<sup>289</sup>. Acusa Benjamin que a produção feita pelas mãos, assim como a narrativa, foi afetada pelos modos de produção industriais que alteraram a percepção de tempo na cidade moderna. Assim, as manufaturas, ou seja, toda a produção feita pelas mãos, desde a artesanania nos vasos, nas rendas, nas comidas etc., até ao manuscrito, contrariam toda uma revolução industrial que vem com a modernidade e com a imprensa, com reação mais específica à literatura, e que teria consequências para a fabricação do livro assim como para os modos de narrar correspondentes, que vão da oralidade dos poemas antigos às mais recentes produções de histórias em série. Escreve Benjamin, ainda, que “Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.”<sup>290</sup> Daí que para ler Osman Lins faz-se o uso aqui desta *teresa* – um tecido na mão, um tecido que com a palma da mão, carrega muitas impressões, uma *teresa* que foge às origens da narração para uma revalorização da mão como um animal do homem, um bicho que produz o trabalho mas também o relato.

O interesse deste texto dirige-se não para o livro de Osman Lins, mas para o romance de Julia Marquês Enone, *A rainha dos cárceres da Grécia*. Farei a leitura de uma leitura feita pelo professor de ciências naturais que por pouco mais de três anos viveu com a escritora inédita. Escreveu um diário relatando memórias, pretendendo uma crítica a respeito deste livro inédito. Uma leitura tipo *apud*. A proposta é, portanto, a de armar um jogo, um jogo de leitura. Topar a trama de Osman Lins, armar uma traquinagem entre leitores. Este livro, como

---

<sup>288</sup> ANDRADE, Ana Luíza. Reciclando o Engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico. In Osman Lins, O Sopro na Argila. São Paulo: Nankin, 2004.

<sup>289</sup> BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In *Obras Escolhidas Vol I*. Arte Técnica, Magia e Política. São Paulo Brasiliense: 1996, p. 205.

<sup>290</sup> Idem. p.205.

sabemos, é a história de uma filha de lavradores, Maria de França, retirante, tecelã, doméstica, semianalfabeta e louca.

Maria estende as mãos num gesto solicitador de sua aposentadoria, sofre já certa insanidade, erra nas ruas de Recife; vaga por labirintos da ‘previdência’ e de imagens sobreviventes às datas marcadas da história, reunidas pela romancista e esclarecidas pelo narrador do diário. A protagonista é ciceroneada a partir destes encontros (encontros de tempos?) engendrados sob a imagem da mão, febres e achados avulsos, como o jornal através do qual conhece a história de uma ladra, Ana da Grécia. Ambas separadas por séculos, agora por uma operação de sobreposição de imagens-tempo, sobrevivem e percorrem o texto da romancista que evoca o livro de Jó acusando sua ansiedade, seu desejo febril de tornar-se escritora. Devido a este desejo, lemos no livro de Jó (6, 8), a passagem evocada por Julia, “Quem dera que se cumprisse a minha petição, e que Deus me concedesse o que espero!”. O narrador do diário aponta ainda Jó (37,7) como “epígrafe da antologia”<sup>291</sup>. Antologia que nada mais é senão o compêndio pesquisado por ele para compreender a estrutura do romance de Julia Enone. Eis a epígrafe, “Ele [Deus] põe um selo sobre a mão de todos os homens, para que cada um conheça as suas obras”. Não seria exagero reconhecer aqui uma reverberação do palíndromo mágico de *Avalovara*, no qual aparecem as mãos do lavrador segurando o arado, a obra, *opus dei*. No relato do dia 08 de outubro, encontramos importante referência à orientação das mãos na construção da obra de Julia Marquezim Enone.

Insiste *A Rainha dos cárceres da Grécia*, desde as primeiras páginas..., em reportar-se à mão, quase um leitmotiv.[...] Estava nos meus planos comentar o fato, expressão de um fenômeno assíduo na história da literatura: a presença, em obras impregnadas do tempo em que surgem, de temas errantes, egressos de uma tradição remota, como este do nexa entre a mão e o mundo, tendo no homem – resumo do cosmos – o intermediário.[...] Orientado pela coincidência ente os nomes dos três principais coadjuvantes masculinos do romance – Belo Papagaio, (Pretty Parrot), Rônfilo, Nicolau Pompeu – e os nomes de quiromantes insígnies, tendo a acreditar que essa arte, ou ciência, ou impostura orienta a construção

---

<sup>291</sup> ARCG, p. 50.

da obra, dividida (arbitrariamente?) em cinco longos capítulos, evocando assim o número dos dedos.<sup>292</sup>

A idéia aqui é a de montar uma peça com as imagens ou configurações anacrônicas aramadas neste engenho que, além de entender como um tratado sobre a escritura, tarefa manual como a tecelagem, a alfaiataria e a quiromancia, podemos pensar também como elaboração de uma imagem complexa na medida em que se sobrepõem estratos de memória dos narradores e transformações da arte narrativa como impressão. A ação do tempo sobre a história, do tempo de quem narra, que é aquele que revira a história como em um rotor de olaria, o oleiro molda a matéria orgânica.

Mapear, deslizar os dedos sobre a rota de alguns personagens. Os personagens desta constelação são manifestações da própria Maria de França. Manifesta-se aquilo que se pode segurar, alcançar. Os manifestos servem como dispositivos para as vanguardas na historiografia literária. Lemos no manifesto antropófago de Oswald de Andrade, por exemplo, uma reivindicação pelo primitivismo das idéias e por uma forma de leitura que realce a necessidade de “acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas”. Talvez essas criaturas tenham sido “pintadas” sob o signo e a imagem das mãos, para que lêssemos não somente um livro, mas a própria mão criadora, estes sinais deixados soltos pela órbita do romance. As mãos, sob as quais se imprimem relações com o tempo e com as artes da pintura e da escrita, as mãos que produzem a obra de arte com suas linhas de leitura, percursos e semelhanças. Essas linhas podem ser também as linhas teóricas pelas quais lemos um trabalho. Daí a atenção dada às imagens coladas às mãos; do movimento do potlatch, à cunhagem da moeda, das mãos que lançam os dados à atenção aos astros, cujas influências ditam a sorte interpretada pelos quiromantes. A leitura das mãos, as imagens que das mãos fulguram no romance de Julia Enone, compõem algo como uma imagem *dadá*, criada pelo procedimento de colagem dos personagens encontrados no percurso de Maria de França. Ainda, se quisermos aproximar este texto ao procedimento de Pierre Menárd ou do próprio Borges, uma imensa colagem de textos que comporiam uma gigantesca mão ou discurso, escrito por outras mãos, pois “uma vez se designou a mão para que a mão fosse / uma vez o discurso sugeriu a

---

<sup>292</sup> ARCG, P. 38

mão para que a mão fosse / uma vez o discurso foi a mão”<sup>293</sup> nos diz o poeta português Herberto Helder no poema *Antropofagias*. Aqui no livro de Julia Enone a mão é. As mãos traçam o discurso da amnésia no amante de Julia Enone. Na memória nada, o espaço necessário para criação para que a mão deixe o vestígio da arte, desta arte da escritura.

Ao propormos uma leitura anacrônica, permitimo-nos um *travelling* antes e depois de *A rainha dos cárceres da Grécia*. Antes: poderíamos dizer que protagonista é responsável por uma operação dadaísta quando reúne em fragmentos. Uma imagem aproximada, ao que Deleuze chama de “um bloco de sensações”, surge na narrativa na figura híbrida do espantalho, a casa ambulante dos personagens do romance; uma espécie de coagulação das manifestações do olho e da mão. Depois: a loucura e o diário participam daquilo que Luis da Costa Lima classificou como romances que fazem uso do discurso da loucura, contra o estado-pai-maior, ilustrados pelos romances *Armadilha para Lamartine*, de Carlos Sussekind e *Quatro olhos*, de Renato Pompeu. Em ambos os livros, a matéria do discurso se arma sob o tempo, tanto no diário de Lamartine quanto no do seu pai, Espártaco. Diários que se misturam, que fogem do calendário. Quanto ao livro de Renato Pompeu, a amnésia após um choque com a polícia faz com que o narrador tente reescrever o livro que escrevia antes do choque. Novamente os tempos se misturam, se re-configuram. Uma operação semelhante ocorre no discurso das mãos no romance de Julia Marquezim Enone.

A partir dessas configurações anacrônicas e de semelhanças, acreditamos erguer-se a estrutura que garantirá uma imagem sobrevivente, “o anacronismo seria assim, em uma primeira aproximação, o modo temporal de expressar a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens”<sup>294</sup>

## **semelhanças**

Em entrevista publicada no *Evangelho na Taba*, Osman Lins deixa claro sua fascinação pelo mundo sensível que orienta o mundo prático dos homens, o cosmo. “A astrologia, a alquimia não existem por acaso. Surgem como resposta a necessidades profundas do espírito

---

<sup>293</sup> HELDER, Herberto. Poesia toda. Lisboa: Assirio & Alvin, 1990, p. 321.

<sup>294</sup> DIDI-HUBERMANN, Georges. *Ante el Tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 206, p. 18.

humano”<sup>295</sup>. Lins fala que escrever é organizar o caos, torná-lo um cosmo. Organizar imagens em órbita e a partir da órbita dos homens ou personagens de seus textos. Assim no *Retábulo de Santa Joana Carolina*, em *Avalovara* e n’*A rainha dos cárceres da Grécia*. Textos que falam dos mistérios, da paixão e dos afectos do escritor. O mundo dos astros, a ordem universal por onde perambulam corpos de matérias variadas: pedras, cartas, mãos, entranhas quentes de animais, a alquimia. O olhar muda para ler, quando não se trata da escrita, do traço, tinta negra. Um olhar que toca os movimentos, corpos frios, corpos quentes, corpos-tempos, estratifica-os em imagens, corpos que não os temos e por vezes os inventamos (ficção). O olhar que toca é um olhar háptico como se a sensação de ver se deslocasse para a digital, para o tato na mesma medida inversa, quando o tato se desloca para a íris. Deleuze no livro sobre Francis Bacon nos diz que “tocamos com os olhos”.

Os povos primitivos tinham uma relação com esses elementos através do que se pode chamar de artes divinatórias. Lucién Levy-Brhul, em seu livro *La mentalidad primitiva*, mostra a relação que esses povos tinham com a escrita. Suas leituras para seu mundo se davam a partir das matérias orgânicas, podemos dizer que liam com as mãos, no manuseio de ossos e vísceras. Utilizavam pequenos ossos ou crânios “Os chefes recorrem a eles em todas as calamidades. Se falta chuva, se ameaça alguma desgraça, se chegam estrangeiros ao país, se trata de encarar uma expedição guerreira, chamam seus ‘tiradores de ossinhos’”. No Tahiti se sabe de algum êxito ou fracasso de uma expedição “segundo as contrações musculares do coração, segundo o fígado do animal sacrificado”<sup>296</sup>. Lévy-Bruhl escreve ainda que, na ilha de Motu, “no momento de combater, ‘o chefe pega seu dedo médio (natugu) e diz, tomando-o com a outra mão: ‘Natugu, natugu, temos que partir ou temos que ficar?’ Tira o dedo, e se ouve um ruído, fica em casa ou se bate em retirada”. Temos, portanto, alguns exemplos de que a doutrina das semelhanças são utilizadas como meio místico para saber o que a sorte guarda para estes indivíduos, para estas comunidades.

Quando Walter Benjamin escreve *A doutrina das semelhanças*, faz alusão àquilo que o saber oculto e a leitura das semelhanças têm de importante para entender a faculdade mimética dos homens. Benjamin diz que “eram do domínio do micro e do macrocosmos” as relações do cotidiano e ao comportamento dos homens. O mundo moderno

---

<sup>295</sup> LINS, Osman. *Evangelho na Taba*. São Paulo: Summus, 1979, p. 167.

<sup>296</sup> LÉVY-BRUHL, Lucien. *La mentalidad primitiva*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1957, p. 165 /177.



enfraquece as relações com este saber oculto. Benjamin alerta que “o universo do homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor quantidade que o dos povos antigos ou primitivos”<sup>297</sup>.

Sabemos que o romance de Julia Marquês Enone e seus cinco capítulos evocam as mãos como imagem matriz de sua estrutura. Aparecem os personagens inspirados em quiromantes. A quiromancia é como sabemos uma arte adivinhatória cuja leitura segue as relações sensíveis e astrológicas dos dedos com o zodíaco. Diz Benjamin que “a alusão à astrologia poderia bastar para esclarecer o conceito de uma semelhança extrassensível”, cito Benjamin ainda quando diz

Se essa leitura a partir dos astros, das vísceras e dos acasos era para o primitivo sinônimo de leitura em geral, e se, além disso, existiram elos mediadores para uma nova leitura, como foi o caso das runas, pode-se supor que o dom mimético outrora o fundamento da clarividência, migrou gradativamente, no decorrer dos milênios, para a linguagem e para a escrita<sup>298</sup>

Não estamos aqui longe de Benjamin lendo Baudelaire e seu poema das *Correspondências*, olhar lançado ao templo mundo onde “o homem o cruza em meio a um bosque de segredos / que ali o espreitam com seus olhos familiares.”<sup>299</sup> Aqui neste espaço criamos um olhar háptico, um olhar que toca as superfícies, toca a palma das mãos onde dançam os signos deste romance.

Do dedo mínimo ao polegar temos respectivamente os astros: Mercúrio, Sol, Saturno, Júpiter e Vênus. Alguns deles regentes de alguns personagens que aparecem e convivem com Maria de França. Primeiro, a protagonista “começa a receber um espírito de luz, Antônio Áureo”<sup>300</sup>. Este aparece no capítulo primeiro do livro. Segundo, o professor narrador, “o capítulo I evoca o dedo médio, o que o dedo médio significa para os quiromantes. A escolha parece lógica quando

---

<sup>297</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas Vol. I Magia e técnica – Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996, 109.

<sup>298</sup> Idem. p. 112.

<sup>299</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 115.

<sup>300</sup> ARCG, p. 13.

lemos que o dedo médio implanta-se no monte de Saturno, planeta anunciador de obstáculos”<sup>301</sup>.

Podemos ler em *Origem do Drama Barroco Alemão* que, de acordo com Aby Warburg, Saturno era motivo de temor nas crenças astrológicas. Não encontro registro de leituras de Walter Benjamin feitas por Osman Lins. Sabemos que o *Trauerspiels* foi traduzido no Brasil somente em 1984, no entanto, a leitura de Drüer<sup>302</sup> aparece em *A rainha dos cárceres da Grécia*. A Doutrina de Saturno suscitada por Benjamin, paralela à situação de Maria de França é pertinente porque a antiheroína vive e tenta entender os paradoxos da lei, vítima das armações anacrônicas da romancista Julia Enone que ‘pinta’ a sua volta estes representantes astrais. Maria de França, se soubesse ler seus comparsas, talvez adivinhasse seu destino. Lemos ainda no livro sobre o Drama Barroco que “Saturno produz homens completamente presos à vida material, e que só se prestam ao trabalho agrícola mais duro; mas graças à sua posição de planeta mais elevado, produz, inversamente, os *religiosi contemplativi*, homens altamente espirituais, alheios a qualquer vida terrena”<sup>303</sup>. Diz ainda Benjamin que “o olhar voltado para o chão caracteriza o saturnino”<sup>304</sup>. Talvez esteja aí a referência que faz ao peixe subterrâneo que ameaça irromper no caminho de Maria de França. Antônio Áureo é que a alerta sobre perigos que a circundam, “o capítulo todo, pode-se dizer, é um anunciador implícito de fortuna adversa”<sup>305</sup>.

Belo papagaio, motorista de caminhão cujo polegar foi amputado, deflora Maria de França e depois some, “azula no tempo”, deixando Maria de França com o cacoete de esconder o polegar. Este personagem é anunciado pelo espírito protetor Antonio Áureo como “o vassalo de Vênus” e, alerta, Maria de França, mesmo sem saber, está às voltas com personagens que lhe trazem augúrios de seu destino desditoso. O narrador esclarece em nota de rodapé que “em quiromancia, o Monte de Vênus, a proeminência da base do polegar que é contornada pela linha da vida, representa a nossa inclinação para o amor e amizade e nosso apreço pela beleza”<sup>306</sup>. O esteta Belo Papagaio é frequentador das casas de messalinas. É nesse ambiente que encontra

---

<sup>301</sup> ARCG, p. 52.

<sup>302</sup> ARCG, p. 165.

<sup>303</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 173

<sup>304</sup> Idem. p. 175

<sup>305</sup> ARCG, p. 52.

<sup>306</sup> ARCG. P. 45

perdida nossa trapeira Maria de França. Vale observar ainda, seguindo um olhar benjaminiano sobre as apropriações da indústria cultural, o fato de que, anos após a publicação do romance de Osman Lins, o Belo Papagaio, nome oriundo de Pretty Parrot O., transforma-se em Jack Parrot, o pirata do Caribe<sup>307</sup>.

Nicolau Pompeu (o Dudu, centroavante do ‘Torre’), num gesto, oferece uma aliança à Maria de França. Mas, aqui, outra desdita na vida da protagonista: depois de perder o campeonato de futebol e ser acusado (vejam bem o dedo de Júpiter esticado, acusador) de “cumplicidade com assaltantes, de *dopping*, perde o emprego, sua noiva é expulsa de casa pela mãe e ele tuberculoso (os pulmões, com as artérias e o tato, incluem-se na área de influência de Júpiter), sai do ‘Torre’...matando-se afinal com um tiro (o indicador, dedo do gatilho)”; bom lembrar que este personagem é associado ao dedo da aliança, o dedo do Sol. A vida alegre de Maria de França se eclipsa outra vez. Chega ao fim o “período solar do romance”<sup>308</sup> nos diz o diarista. A criação deste personagem sob as linhas da quiromancia lança-o em um espaço que ultrapassa a cidade nordestina, poderíamos pensar que o lança, por exemplo, à *Cidade do Sol*, de Tomás Campanella, sociedade utópica onde os homens vivem em harmonia, uma espécie de estado sem coerção. Digo isso “devido ao nexo imposto entre o capítulo onde surge [Dudu, ou Nicolau Pompeu], representando o dedo anular, dedo consagrado ao Sol. Motivos de escassa importância lembram essa relação, refletida, por exemplo, na aliança de noivado, onde se conjugam o círculo e o ouro, metal solar. Mas o tema sugerido pelo Sol é o da união entre os homens”<sup>309</sup>.

Para completar uma face desta imagem pretendida como uma sobreposição de tempos, os quais são o cerne do anacronismo, falta a figura de Rônfilo Rivaldo. Este personagem surge no capítulo III do romance de Julia Enone. Surge sob a influência de Mercúrio, oriundo também de um quiromante do século XVIII. Rônfilo Rivaldo é conhecido como espanador da lua, por ser magro e alto, “flutuando entre a ação social, o espiritismo, a superstição franca e o protestantismo, diz ter um guia no astral, Alberto Magno de Titivilla”<sup>310</sup>. Rônfilo Rivaldo ensina Maria de França a escrever o nome. O gesto de suas mãos deixa

---

<sup>307</sup> Filme que ilustra o aforismo “todo documento de cultura é um documento de barbárie”.

<sup>308</sup> ARCG, p.60.

<sup>309</sup> Idem. ibdem.

<sup>310</sup> ARCG. p.22.

os vestígios do momento em que tem sua vida confiscada pelo estado, assina o nome que está na identidade.

*Titivillus* era o demônio que acompanhava o trabalho dos escribas. Parte importante do jogo que acompanha toda escrita, o jogo que é toda a escritura; o labirinto no qual nos lançamos, no momento em que entramos em um livro, nas órbitas que formam o universo d'*A rainha dos cárceres da Grécia*, o trabalho diário exigido pela proposta do memorial. As datas são as lacunas necessárias para desencadear o jogo. Como um jogo de amarelinha, o xadrez, a narrativa trança suas idades num espaço estriado. Pode deslocar-se o leitor pelas camadas que a imagem carrega como memória. O professor incomodado com a presença de Rônfilo Rivaldo, que se transforma de pedagogo iletrado e vidente em um dentista charlatão, pergunta qual o sentido deste lance elaborado pela romancista inédita. Para pensar a estratégia, o professor recolhe dos papéis de Julia Marquezim Enone a seguinte anotação:

Engana-se quem crê que todos os fragmentos de uma narrativa nascem da mesma intenção e convergem, em acordo perfeito, seja para onde for. Só a obra, mais nada, acolhe e justifica o que a ela se associa. Objeto uno e, entretanto caprichoso, apto a assimilar corpos estranhos, modelam-no os múltiplos interesses do escritor por tudo que – importante ou sem valor claro – deixou no seu espírito marcas duráveis.<sup>311</sup>

A essas “marcas duráveis” podemos chamar imagens sobreviventes.

## **sobrevivências**

As mãos espalmadas, os astros dispersos no espaço, formam constelações; cada falange, um quadrante zodiacal. A leitura das mãos é um passeio pela vida comum, já que todos nós nascemos sob um céu cifrado. Regida pelo zodiaco, do grego *zoidiakós* e por sua vez, *zoe*, Maria de França atravessa os labirintos da previdência, corredores mal iluminados da biopolítica; atravessa-o Maria e sua vida besta (para usar aqui um termo de Peter Pál Pelbart). Sobrevive a este périplo nossa heroína, que tem como predecessores Fabiano e Macabéia. Segue a

---

<sup>311</sup> *ARCG*, p. 180.

linhagem de Bartelby, o escrivão, uma figura menor assim como a romancista Julia Enone. Um livro inédito é propício para uma escritora que em seu nome palindrômico Enone, evoca o nada, o vazio, o silêncio como anotou Raúl Antelo em *Labirintos da biblioteca do pobre*, texto publicado na revista *Outra Travessia* editada pela UFSC, na passagem dos oitenta anos de nascimento de Osman Lins.

Mas a sobrevivência a que me refiro é, antes, a das imagens. Imagens que sobrevivem ao tempo, como a que origina o nome da protagonista, inspirada na poeta normanda; a imagem do encontro fortuito de Maria com Ana da Grécia. Um encontro ao acaso via jornal perdido no vento, solto no tempo. As imagens sobreviventes, além daquelas dos quiromantes insígnies, são as imagens do espantalho e de Ana da Grécia. Estes encontros da protagonista são potentes em anacronismos, se pensarmos em um livro escrito sob o regime das datas, sob uma cronologia ditada pelo calendário. Lembremos a epígrafe de Oswald de Andrade: “Há uma cronologia das ideias que se sobrepõe à cronologia das datas”, datas do calendário. Calendário este que perde subitamente todo o valor extrapola o tempo tridimensional depois que surge o Bâçira, o Súpeto. Justamente esses encontros apresentam-nos personagens cuja relação com o tempo é muito peculiar na narrativa, demonstrando, assim, a destreza e a perspicácia do projeto narrativo de Osman Lins com relação à memória, caracterizada no romance pela morte da gata mnemosina.

O autor pernambucano diz, apesar deste procedimento que podemos, repito, aproximar de uma operação dadaísta que origina o espantalho, que não se considera um vanguardista. Mesmo assim me parece sintomática, portanto, a aparição do espantalho e de Ana da Grécia. Ambos elaborados com a matéria prima dos discursos do livro de Julia Enone; discursos vigentes nas vanguardas do início do século passado, principalmente com relação ao tempo, ao inconsciente. Como lembrança dessas, o texto de Alfred Jarry sobre a construção da máquina do tempo, além, de tantas outras como Henri Bergson, o próprio Oswald de Andrade em *Marco Zero*. Relembrando a cena do romance de Oswald, teremos o momento em que estão na frente de batalha dois jovens, Carlos de Jaert e Jack de São Cristóvão. Nesse momento, na trincheira, diz Carlos de Jaert, um dos soldados, “estamos aqui fora do tempo, fora da história”, enquanto Jack responde dizendo que “o tempo

só existe quando qualquer acontecimento o torna presente e atual”<sup>312</sup>. São rumos que tomava uma vanguarda atenta às tradições culturais de nossa história primitiva para quem o tempo estava pintado na abóboda celeste e seus astros. A proposta antropofágica lia, na arte primitiva e no cubismo, uma aproximação. Primeiro, contra o modelo europeu de literatura que vinha como importação contra o qual havia a poesia Pau-Brasil, uma poesia de exportação. Segundo, que ambos os modelos primitivos e cubistas estavam diretamente situados em uma espécie de barricada contra o poder do estado, tantas vezes acusado por Oswald de não cumprir seu dever de provedor. Era transformar o tabu em totem, antropofagia. A estética do escritor de Avalovara operava muito bem com este tipo de alimento, de matéria quase orgânica chamada literatura, na medida em que mantinha relação estreita e frequente com toda uma tradição romanesca e seus dissidentes do *Nouveau Roman*. Portanto, não ignoremos as palavras de Osman

procuro deixar claro que não sou um vanguardista pragmático, quando saliento a importância da tradição, na verdade estou procurando ir além do que ora se apresenta como vanguarda. Estou procurando fugir, ao mesmo tempo, às convenções já mortas e às convenções em fase de agonia.<sup>313</sup>

Osman parece procurar uma maneira de escrever que sobreviva ao tempo, que fuja dos cárceres do tempo grego. Lembremos Giorgio Agamben, em *Infância e História*, “o tempo, sendo essencialmente circular, não tem direção”<sup>314</sup>. Não tem início, meio e fim, a não ser quando este círculo gira e passa novamente por um marco, como o ponteiro a cada vez que percorre os 60 minutos, como a espiral na estrutura dos capítulos em *Avalovara*. “Qualquer obra ou construção”, diz-nos o narrador do diário, “ensina um pouco sobre o modo como passa o tempo”<sup>315</sup>.

---

<sup>312</sup> ANDRADE, Oswald. *Marco Zero*. Obras Completas Vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978, p.176.

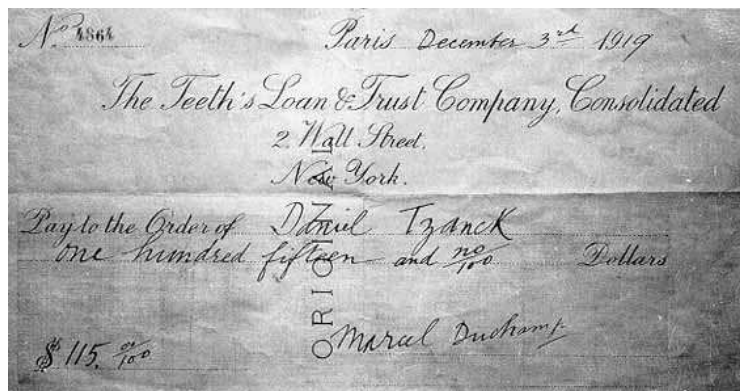
<sup>313</sup> LINS. *Evangelho na taba*, p. 242.

<sup>314</sup> AGAMBEN. Op. cit. p. 112.

<sup>315</sup> ARCG, p. 216.

Ana da Grécia, ladra, fogia dos cárceres como o *Passa Paredes* do conto de Marcel Aimé.<sup>316</sup> “Seu próprio nome, Ana, sugeria a idéia de oposição, de movimento contrário”.<sup>317</sup> Com esta afirmação, o narrador nos coloca diretamente diante do tempo, o romance de Julia Enone é constituído por anacronismos e imagens sobreviventes. Uma *Still Life*, ou, para nós latinos, uma natureza morta. A Natureza morta, observemos, sempre apresenta objetos afetados pelo tempo, pela técnica; lembra-nos que morreremos. A arte dada se assemelha à natureza morta em dois aspectos: no sentido da colagem onde vemos objetos antes pintados, agora colados realmente, denunciando a morte se não nossa, mas a da arte.

Assim apresenta Francis Picabia o seu *Dassin dadá* na revista *Caniballe n.º 1*, em 1920. Num *tableau*, coloca um boneco de pelúcia cercado pelos *Portrait de Rembrandt*, *Portrait de Renoir* e *Portrait de Cézanne*. Picabia opera, desta forma, um anacronismo, justapondo pintores de tempos diferentes sobre um mesmo plano.



**Marcel Duchamp: Check Tzank**

<sup>316</sup> AIMÉ, Marcel. *O Passa-paredes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

<sup>317</sup> Idem, ibidem.



**Francis Picabia: Dassin dadá , 1920**

Em suma, o tempo que nos atravessa é a faca que atravessa a cidade em *O cão sem plumas* de João Cabral. Ainda o narrador pergunta o que pode ser tomado como argumento a favor deste texto “que vem fazer essa distorção do tempo histórico, esse desmembramento, num relato que extrai a sua força, em grande parte, das prorrogações, da trituração vagarosa de um anseio, em uma palavra, da acumulação do tempo”?<sup>318</sup>

Para sabermos a imagem sobrevivente, seguimos comentários de Georges Didi-Hubermann, que, a partir de Walter Benjamin e seu conceito de imagem dialética e Aby Warburg, com a idéia de imagem sobrevivente (*nachleben*) elabora sua teoria dos anacronismos. Benjamin e Warburg operavam diante do tempo e das imagens, com a prática da colagem; colagem dos tempos. Dessa mesma forma operavam os dadaístas, o cinema de Eisenstein, assim o livro das passagens, o vidro de Duchamp. Lembremos ainda que essa forma de ler é aquela eleita por Benjamin e que conhecemos das teses sobre história como uma leitura a contrapelo, que in-opera a história monumental. Essa

---

<sup>318</sup> ARCG, p 217.



leitura é tomada como método por outros autores como Paolo Virno e Georges Didi-Huberman.

O autor de *Ante el Tiempo* nos diz que o

paradoxo do anacronismo começa a desenvolver-se desde que o objeto histórico é analisado como sintoma: se reconhece sua aparição – o presente de seu acontecimento – quando se faz aparecer a longa duração de um passado latente, o que Warburg chamava uma ‘sobrevivência’ (Nachleben).<sup>319</sup>

Maria de França é narradora, a artista que elabora o quadro último, a justaposição das imagens, dos tempos diversos caracterizados pelos quiromantes, pelos acontecimentos históricos das cidades de Recife e Olinda. Busca ainda em outro espaço, no mapa de Marc Greive publicado no livro *Geografia do Brasil holandês*, de Câmara Cascudo, a figura do Bâçira, epíteto de seu protetor. Em sua loucura vê-se ameaçada por pássaros “do tamanho de cachorros”. Cito o momento da criação quando

Elas adoece e, numa espécie de letargo ou êxtase, em oito dias e nove noites, formão Espantalho. Só então revela-se o propósito das aquisições, ou dos raptos, ou das mutilações, os pés, os braços pouco musculosos, a orelha ‘cheia de voltinhas’ esses olhos ‘de ver inundações e estrondos’, fragmentos dispersos em vinte e sete personagens do livro e que vão reunir-se no espantalho...<sup>320</sup>.

O romance, elaborado assim com estes arranjos verbais, gera criaturas estranhas como o bâçira, mas assim é o romance diz Cortazar, “a coisa impura, o monstro de muitas patas e muitos olhos”<sup>321</sup>. Retornamos então ao início, à epígrafe de Julio Cortázar acusando a mão do romancista que engendra o romance que por sua vez é a mão que “sustenta a esfera humana”. As configurações anacrônicas

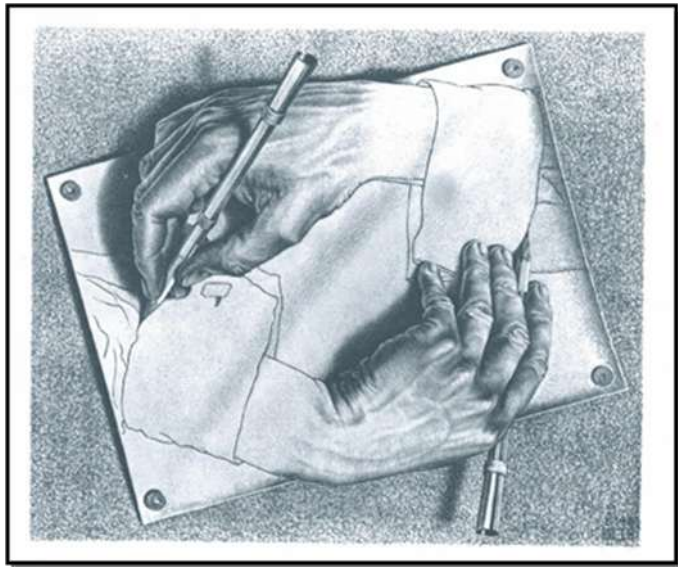
---

<sup>319</sup> DIDI- HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p.126.

<sup>320</sup> ARCG, p. 155.

<sup>321</sup> CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópios*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.

encontradas neste livro de Osman Lins ou de Julia Marquezim Enone, são alcançadas pelas linhas da leitura, seja do texto ou das mãos ou ainda com Cortázar, lendo com a mão literária, que indica a via poética de acesso. Poderíamos dizer ainda que se trata de uma poética de estranhamento, pois a mão, imagem resistente, é esmagada por um anônimo que, segundo o narrador do diário, é a própria Maria de França. Após sua última tentativa junto ao INPS segue a uma rua deserta e com uma pedra esmaga a mão com três golpes. Saem, portanto, no fim do livro a anti-heroína e o espantalho, libertando-se do tempo e das amarras dos discursos. Fecha-se assim este quadro dadá como uma espécie de elogio à Ana da Grécia, mas também um elogio à arte da ficção. Arte esta fiada com linhas do tempo, da escrita e com as linhas das mãos. A mão esmagada. Negação da mimese como pura imitação. A mão cujos ossos triturados deixam latejar, amplificando o som e os surdos golpes da sístole e diástole cardíacas. A inoperância da marionete. O mímico que se pune contra a morte do sentido grafado sobre uma página. A mão que não cessa de se escrever na própria imagem, como *Autopoiesis*, desenho de Escher.



**Escher : Autopoiesis**



**Phillipe Soupault: Westwego, 1922**

## *impressões*

Em 1922, o poeta francês Philipe Soupault publica *Westwego*, longo poema versado sobre a memória de um sujeito que cruza o mar em direção à Inglaterra e inventaria suas memórias de odores e predecessores. *West-we-go*. Para o oeste iremos, para as terras onde surgem o espantalho e Occam, para os trópicos, para onde o eldorado promete um lugar para neocolonizar, para fazer habitar o que neste velho mundo não cabe mais. Talvez isso esteja inscrito sob o poema, sob a mão impressa na folha de rosto. A mão fac-similar deixada como vestígio: aqui estive. Mostrando nada mais que sua passagem<sup>322</sup>. A impressão produz anacronismo por permitir inserirmo-nos num percurso da memória. A impressão durante muito tempo rejeitada como arte por ligar-se ao seu referente de forma muito justa<sup>323</sup>, “a forma obtida pela impressão faz um obstáculo à noção, ao ideal da arte, porque precede muito diretamente a uma matéria já existente, e não muito da *idea*, tão importante para a teoria clássica da arte”<sup>324</sup>. A escultura era considerada, no renascimento, como arte baixa por reter a sujeira das mãos do artista, por estar ligada ao materialismo em oposição à arte do espírito como a pintura e o retrato.<sup>325</sup>

A mão esmagada no texto de *A rainha dos cárceres da Grécia* estaria ressoando a frase de Duchamp, recuperada por Nancy “Art has been thought through to the end.”? É Didi-hubermann ainda que nos dá uma chave para outro fator importante para pensar este gesto no livro de Julia Enone.

A impressão exclui toda distância ao seu referencial, pois ela necessita aderir para acontecer, para operar. E mesmo o contato supõe a redução, o esmagamento de toda mediação (mediação como articulação entre dois seres ou

---

<sup>322</sup> NANCY, Jean-Luc. *The Vestige of Art*. In *The ground of Image*. Translate by Jeff Fort. New York: Fordham U. Press, 2005, p. 66.

<sup>323</sup> Ver Texto de Gerge Didi-Hubermann sobre a impressão publicado como catálogo de exposição do Centre Georges Pompidou, em 1997.

<sup>324</sup> Do texto supra citado, sem número de páginas.

<sup>325</sup> São informações anotadas em aulas do Professor Raúl Antelo no curso *O ensaio como força* ministrado na Pós-Graduação em literatura na Universidade Federal de Santa Catarina no segundo semestre de 2008

dois termos no seio de um processo dialético ou de um raciocínio). Enfim, a forma impressa, se obtém cegamente, na interioridade inacessível do contato entre a matéria-substrato e sua cópia de formação. Podemos então compreender muito bem porque a impressão, duplicação ou fac-símile de seu referencial, se dá como o contrário de uma imitação entendida no sentido clássico da arte.<sup>326</sup>

Podemos pensar a escrita de Osman Lins, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, como operação de combate à mimese, como imitação de algum modelo. A escolha da mão, como forma e estrutura do livro de Julia Enone, manipula estes problemas relacionados não só à arte romanesca, mas a toda relação da imagem, da reprodução, e sobretudo da escrita e a faculdade mimética da linguagem. Walter Benjamin em mais de um texto aborda a questão iluminando a potencialidade criadora da natureza e a superpotencialidade criadora do homem, da linguagem, de uma linguagem pré-lógica mais utilizadas inclusive por povos primitivos. Quando Walter Benjamin escreve *A doutrina das semelhanças*, faz alusão àquilo que o saber oculto e a leitura das semelhanças têm de importante para entender a faculdade mimética dos homens. Benjamin diz que “eram do domínio do micro e do macrocosmos” as relações do cotidiano e do comportamento dos homens. O mundo moderno enfraquece as relações com este saber oculto. Benjamin alerta que “o universo do homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor quantidade que o dos povos antigos ou primitivos”<sup>327</sup>.

Benjamin alerta para o fato de que toda linguagem é imitação inicialmente do som, uma onomatopéia. Assim os nomes dados para o espantinho assumem um caráter plural, “sucessivamente chamado pela criadora a Brisa, o Vento Largo, o Sumetume, a Torre, a Chuvarada, o Súpeto, o Escudo Luminoso, o Susto Deles, o Lá, o Homem, o Bâçira”<sup>328</sup>, nomes que confundem e bifurcam o caminho do significado. “Now if language, as is evident, is not an agreed system of signs, we shall be constantly obliged to have recourse to the kind of thoughts that appear in their most primitive form as the onomatopoeic mode of

---

326 DIDI-HUBERMANN, Georges. idem.

327 BENJAMIN, Walter. Op. cit. p. 109.

328 ARCG.p, 145.

explanation”<sup>329</sup>. A faculdade mimética influencia a linguagem desde um tempo imemorial, diz ainda Benjamin. A imitação do som se desdobra, na modernidade, na imitação das formas, na reprodução das imagens como máquinas de guerra estatais. A mão do estado configurando imagens para interferir ou auxiliar o avanço do biopoder<sup>330</sup>.

Raúl Antelo, em texto recente, aponta para o problema da reprodução e repetição questionado desde a escola de Frankfurt, sintetizada aqui na figura de Walter Benjamin, cuja preocupação foi a reprodução da imagem na modernidade e sua influência como espetáculo sobre o indivíduo. Parece que Osman preocupara-se assim como os frankfurtianos

estavam preocupados, fundamentalmente, com a reprodução técnica, que afetaria as subjetividades, daí em diante, anestesiadas; porém, é inegável também que, depois de Foucault, Deleuze e Derrida, não podemos ignorar que, ao questionar o falso movimento da história, a própria crítica dialética acabou por reconhecer que se achava ela mesma em um teatro.<sup>331</sup>

Ora, o exímio lugar da pantomima é o teatro. O que talvez seja a linha de fuga na mimese proposta pela figura do espantalho e pelo uso da mão, esteja na segunda concepção de mimese apontada por Phillipe Lacoue-Labarthe, que está mais próxima daquele romance neonaturalista dos setenta, apontado por Flora Sussekind. A imitação, a reprodução, a duplicação. Diz Lacoue-Labarthe que “há, portanto, duas mimeses: uma mimese restrita, que é a reprodução, a cópia, a duplicação do que é dado – já realizado, efetuado, apresentado pela natureza.”<sup>332</sup> Esta mimese dada por Osman Lins como moeda falsa aos

---

<sup>329</sup>BENJAMIN, Walter. *On the Mimetic Faculty*. In. *Reflections, Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Translated by Edmund Jephcott. New York: HBJ books, 1979, p. 334.

<sup>330</sup>Poderíamos pensar ainda no livro no qual Maria de França encontra 'ajudantes', para usar uma categoria discutida por Agamben em *Profanações*, e se estes ajudantes são guiados pela quiromancia ou seja, pelo zodíaco temos, seguindo a etimologia, a vida nua mimetizada pela protagonista na derivação de Zoodíaco, vindo de zoé.

<sup>331</sup>ANTELO, Raúl. *A imagem como força*. p. 01.

<sup>332</sup>LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. *A imitação dos modernos*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 166.

leitores ao utilizar o nome de um romance hipoteticamente já escrito. No entanto Lacoue-Labarthe aponta para outra mimese, a mimese geral. Uma mimese que inopera a simples imitação e atua quase como um suplemento ao que já está posto. O romance de Osman Lins recupera o de Julia Enone (que é nada<sup>333</sup>, autora sem obra como Joubert) que, por sua vez, recupera o gesto do escritor evocando a quiromancia como escrita invisível, como apotência mimética da linguagem; tudo isso mediado por um memorial escrito por um crítico que não é um scholar nas letras. Tudo treme, oscila, soçobra; nesta cena, quem a marionete? Quem o mímico? O livro de Julia Enone foi escrito e jamais publicado, a não ser as “sessenta e cinco cópias feitas em uma obsoleta máquina à álcool”. A máquina a que se refere o narrador é o conhecido mimeógrafo. Máquina de imitação manual. Com auxílio novamente de Lacoue-Labarthe, vamos ao que ele escreve sobre o teatro, aproximando este da mimese geral:

A mimese teatral, dito de outra forma, oferece o modelo da mimese geral. A arte, na medida em que substitui a natureza, na medida em que se coloca em seu lugar e leva termo o processo poiético que é sua essência, produz sempre um teatro, uma representação. O que quer dizer *uma outra apresentação* – ou a apresentação de *outra coisa*, que ainda não estava lá, dada ou presente.<sup>334</sup>

A aparição do espantalho carrega essas características desde a elaboração deste pela protagonista Maria de França. Ela elabora uma criatura a partir dos próprios personagens do livro ao qual ela pertence, num processo um tanto antropofágico cria o Báçira. A chegada desta criatura representa a fusão dos discursos dos narradores. “O espectro do autor, dando lugar a um ser imaginário, diversamente constituído, imerso numa versão singular – e da qual talvez se possa dizer mágica – do espaço e do tempo.”<sup>335</sup>

A *mise-en-abîme* da representação, o abismo, a ausência de onde surgem as imagens como *poïesis*, como criação demiúrgica que instala a coisa, o *poien*, ou seja, que instala a estela, que transforma o

---

333Ver ANTELO, Raúl. *Labirintos da biblioteca do pobre*, in *Outra Travessia. Curso de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina: 2004*, p. 101.

334Idem. p. 168.

<sup>335</sup> ARCG. p. 219.

plano do mapa em linguagem vertical, que põe o texto em pé. A aparição do espantalho, desta figura (*Gestalt*, composição<sup>336</sup>) ilustra o que Lacoue-Labarthe escreve ainda, sobre o étimo da palavra *Ge-stell* e sua relação com a *Darstellung*, sendo esta “o produto artístico, o poiético, sempre e simplesmente *Darstellung* do ente. Mimese é, portanto, exatamente antes de tudo, *Darstellung*”<sup>337</sup>. O escritor francês diz, ainda, que a palavra *Ge-stell*, da qual deriva a *Gestalt*, se espalha e encontramos *stellen* que nos levará a *Stal* – *sta* = **coluna** – **estela** (lat. *sto, stare*). Cultiva a figura como representação, assemelha-se, portanto, ao *stellen*, estabelecer-se em pé, estábulo, uma estação, uma estância, ou seja, um lugar. O prefixo *Ge* é responsável por reunir estas estelas, estas colunas, armando assim o palco para a ação mimológica da escrita. Jean-Luc Nancy argumenta quase em coro com o que Lacoue-Labarthe fala sobre a mimese, que a representação não só é possível, como também legítima e necessária, no entanto, é preciso ter em mente que a representação,

Não é um simulacro: não é reaparição da coisa original; de fato, no que se refere a uma coisa: ou é a representação do que não se resume em uma presença dada e consumada, ou é a presentificação de uma realidade inteligível pela mediação formal de uma realidade sensível<sup>338</sup>.

O espantalho, o Báçira, seria, portanto, o texto vertical, o monumento elaborado pela ficção a partir do documento dramatizado. Tudo treme, oscila, soçobra; nesta cena, quem a marionete? Quem o mímico?<sup>339</sup>

---

<sup>336</sup> Conforme Ernildo Stein. Do prefácio de *A imitação dos modernos*.

<sup>337</sup> LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. *A imitação dos modernos*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 80.

<sup>338</sup> Idem. p. 30. tradução livre feita por mim.

<sup>339</sup> Em 1934 Oliverio Publica *Espantapájaros* La alcance de todos. Constrói um espantalho coloca-o sobre uma carroça e desfila por Buenos Aires com o sua criação. A quem queria espantar? Seu procedimeno se assemelha com as performances feitas por Hugo Ball no Cabaret Voltaire em 1916. Em *Dada Mime*, Hal Foster escreve, entre outras coisas, que para os dadaístas aquele ato mímico servia como proteção e protesto ao maquinismo que se introjetava no corpo do homem com o avanço da técnica.

Um pouco antes, uma onda vanguardista se ergue e em 1922, Oliverio Gironde publica *Carta abierta a “La Púa”*, espécie de manifesto antecipado ao do





### Texto de Espantapájaros de Oliverio Girondo

surrealismo que surge em 1924. Neste texto, Girondo já demonstra que quer a linguagem em movimento, mais que autonômica, cria uma vida pra a coisa, a linguagem, promove o motim diante dos olhos dos leitores: “Voluptosidad de humillarnos ante nuestros próprios ojos? Encariñamiento con lo que despreciamos? No lo sé. El hecho es que em lugar de decidir su crematório, hasta que um buen día, cuando menos podíamos prever-lo, comienzan a salir interrogantes pó el ojo de la cerradura” (GIRONDO, Oliverio. Obra Completa, p5.)

Podemos perceber a animação dada às palavras. No texto de Raúl antelo para a edição crítica de Olivrio Girondo, lemos que Borges havia dito que Girondo não se importava com sua obra pessoal. Acreditava Borges que Girondo “interesa más la tipografía, la imprenta”. Girondo operava uma distorção entre a imagem pictória da letra e o som produzido pela palavra. O elemento tipográfico, escreve Francine Mansiello constituía a criação do real e, problematizava Girondo, este real não poderia entrar no âmbito da representação<sup>339</sup>. Assim como na Obra de Osman Lins, há uma intensa reflexão sobre palavra e objeto, sobre as relações entre o olho e a imagem e o s limites da linguagem. Girondo, nos diz ainda Francine Masiello, “desvaloriza a mimesis e cuestiona a seriedade da representação ‘natural’”. Ao longo da carreira de Girondo, este tópico se apresenta como obsessão poética, como uma tentativa de distorcer as conexões entre ‘imagens pictóricas’ e som.”

Por hora, retornemos às mãos, imprescindíveis ao trabalho do mímico, do escritor, escultor e pintor. As mãos, como animal do homem aludido em *Primeiro esboço de uma mão*<sup>340</sup>, poema de Francis Ponge<sup>341</sup>. A mão estudada por Jean Brun que nos fala algo importante. Diz ele que “a mão dá ao homem a possibilidade de se tornar senhor da natureza” e assim criar, como já disse Pascal em outro momento, uma sobrenatureza. A mão do homem, seu animal reprodutor, pela mímica reproduz aquilo que encontramos na natureza, assim com aquilo em que a natureza deixou uma falha, ou seja, a faculdade mimética atua também através das libras. Os mudras, mímica praticada pelos hindus, servem para mimetizar tanto coisas materiais quanto imateriais como pensamentos, sinais sem escrita, sem nomes ou que pela variedade de nomes, são significados por um gesto. As mãos são, portanto, a própria 'galáxia' na medida em que mede, começa e recomeça; a mão lida pela

---

<sup>340</sup> *Agitemos aqui A MÃO, a mão do Homem!*

1 - A mão é um dos animais do homem: sempre ao alcance do braço que sem cessar a alcança, o seu morcego diurno.

Em repouso aqui ou acolá, pomba ou rolinha, muitas vezes então reunida à sua companheira./Depois, forte, ágil, esvoaça em volta. Esconde a sua fronte, passa diante dos seus olhos./Prestigiosamente representando as Euménides.// 2-Ah! É também para o homem como que a sua barca com amarra./Puxando como ela até ao limite da corda; baloiçando o corpo sobre um e outro pé; inquieta e teimosa como um cavalo novo./Quando a vaga se agita, fazendo o sinal de nem bem nem mal.// 3- É uma folha mas terrível, prenha e carnuda./É a mais sensível das palmas e o caranguejo dos coqueiros./ Vejam a direita a correr aqui por esta página.// Eis a parte do corpo melhor articulada./Há um boi no homem, até aos braços. Depois, a partir dos pulsos - onde as articulações se desmultiplicam - dois caranguejos.// 4- O homem tem o seu botão electro-magnético. Depois o seu celeiro, como uma abadia reconvertida. Depois os seus moinhos, o seu telégrafo óptico./ De lá saem por vezes andorinhas.//O homem tem as suas bielas, as suas charruas. E a sua mão para os trabalhos de rigor./Pá e pinça, croque, remo./ Tenaz carnuda, torno./Quando uma faz de torno, a outra faz de tenaz./ É também esta cadela que por tudo e por nada se deita de costas para nos mostrar o ventre: palma oferecida, a mão estendida./Servindo para agarrar ou para dar, a mão para dar ou agarrar.// 5- Ao mesmo tempo marioneta e cavalo de lavoura.// Ah! É também a andorinha desse cavalo de lavoura. Pica no prato como o pássaro na bosta.// 6- A mão é um dos animais do homem; muitas vezes o último a deixar de mexer.// Ferida por vezes, arrastando pelo papel como um membro retesado uma caneta enxertada que aí deixa o seu rasto./Esgotada, ela pára.// Arrepanhando então o lençol ou amarfanhando o papel, como um pássaro que morre crispado na poeira, - e aí se abandona enfim.

341In. PONGE, Francis. *Alguns Poemas*. Lisboa: Cotovia, 1996, p. 73.

astrólogo contém o tempo bergsoniano; a mão é porta de arquivos e, retornando ao início para finalizar, tomo de Jean Brum a etimologia da palavra 'mudrá'.

A etimologia da palavra mudrá e as numerosas acepções de que se reveste assumem um importante significado e fazem parte da própria essência dos mudrás. O termo 'mudrá' designa um selo ou marca deixada por um selo, os gestos feitos com os dedos e o complemento feminino de um deus; à primeira vista, estes três sentidos parecem estranhos uns aos outros, mas, na realidade, como nota Przulsky, citado por Saudres, completam-se perfeitamente... Assim nos gestos mais simples ou nos mudrás que implicam toda uma coreografia mística, a mão que toma forma tenta tornar-se o lugar das 'correspondências', no sentido baudelairiano do termo, o lugar das assinaturas que unem o organismo ao macrocosmo.<sup>342</sup>



---

342BRUN, Jean. *A mão e o espírito*. Lisboa: Edições Setenta, s/d, p. 146-148.

A escolha de Julia Enone serve, portanto, para discutir a implicação de toda uma teoria da arte com um leque que se estende durante a modernidade, da escultura, fotografia, impressão, reprodução e escrita, uma problemática que deve ser estudada e ampliada em um trabalho posterior. Lacoue-Labarthe diz ainda que a lei da mimese é a impropriedade, o ser nada e assim pensamos a última cena de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* de Julia Marquês Enone:

À sua frente vai um homem, com um volume embrulhado em folhas de jornal. Ela segue-o a distância. O desconhecido entra numa rua de pouco trânsito, desfaz o embrulho, retira uma pedra de calçamento, estende a mão direita sobre o meio fio e esmaga-a, em três golpes. Vem correndo pela rua, mudo de dor, a mão sangrando. Imóveis, face a face, olham-se. Maria de França cruza com ele e segue em direção à pedra jogada no solo.<sup>343</sup>

O gesto do sujeito desconhecido ao esmagar a própria mão com a pedra poderia ser discutido de várias maneiras, seja pela ótica de uma crítica à reprodutibilidade técnica ou ainda à escrita romanesca neonaturalista; um extremo manifesto barroco da escritura romanesca elegendo o vestígio e a fissura do sujeito como mote de escritura; talvez a forma esmagada da mão nos diga ainda que a origem é um logradouro inacessível o lugar da ausência.

---

<sup>343</sup> ARCG, p. 38.

Anexos



## O homem que chamava Teresa

Italo Calvino

Desci da calçada, recuei uns passos, olhando para cima, e, chegando no meio da rua, levei as mãos à boca, como um megafone, e gritei para os últimos andares do prédio: — Teresa!

A minha sombra se assustou com a lua e se agachou entre meus pés. Passou alguém. Chamei de novo:

— Teresa!

A pessoa se aproximou, disse: — Se não chamar mais alto não vão escutar.

Vamos tentar nós dois. Assim: conto até três, no três gritamos juntos.

— E disse: — Um, dois, três.

E juntos gritamos: — Tereeesaaa!

Passou um grupinho de amigos que voltavam do teatro ou do café e viram nós dois chamando.

Disseram: — Bom, também podemos ajudar com a nossa voz. — E também foram para o meio da rua e o primeiro dizia um, dois, três e então todos gritavam em coro:

— Te-reee-saaa!

Passou mais um e juntou-se a nós; quinze minutos depois estávamos reunidos num grupo, uns vinte, quase. E de vez em quando chegava mais um. Não foi fácil chegarmos a um acordo para gritarmos direito, todos juntos. Havia sempre um que começava antes do “três” ou que demorava demais, mas no final já conseguíamos fazer alguma coisa benfeita. Combinou-se que “Te” seria dito baixo e longo, “re”, agudo e longo, e “sa”, baixo e breve. Funcionou muito bem. Mas, vez por outra, havia uma briga porque alguém desafinava. Já começávamos a perder o fôlego quando um de nós, que a julgar pela voz devia ter a cara cheia de sardas, perguntou:

— Mas vocês têm certeza de que ela está em casa?

— Eu não — respondi.

— Que confusão — disse um outro. — Esqueceu a chave, não é?

— Na verdade — disse eu —, estou com a chave aqui.

— Então — me perguntaram —, por que não sobe?

— Mas eu nem moro aqui — respondi.

— Moro no outro lado da cidade.

— Mas então, desculpe a curiosidade — perguntou circunspecto o sujeito da voz cheia de sardas, quem é que mora aqui?

— Para falar a verdade, não sei — disse eu.

Houve um certo descontentamento ao redor.

— Mas então se pode saber — perguntou outro com a voz cheia de dentes — por que está chamando

Teresa aqui de baixo?

— Por mim — respondi — também podemos chamar outro nome, ou em outro lugar. Não custa nada.

Os outros estavam meio aborrecidos.

— O senhor não teria desejado fazer uma brincadeira conosco? — perguntou o das sardas, desconfiado.

— Eu, hein! — disse, ofendido, e me virei para os outros para pedir que confirmassem minhas boas intenções.

Os outros ficaram calados, mostrando não terem captado a insinuação.

Houve um instante de constrangimento.

— Vejamos — disse um deles, bondoso.

— Podemos chamar Teresa mais uma vez, e depois vamos para casa.

E chamamos mais uma vez — um, dois, três, Teresa! —, mas já não deu muito certo. Depois nos dispersamos, uns por aqui, outros por ali. Eu já havia chegado à praça quando tive a impressão de ainda ouvir uma voz que gritava:

— Tee-reee-sa!

Alguém deve ter ficado chamando, obstinado.



100

[illegible][illegible]

«E uma coisa que ainda não fiz e que já devia ter feito: escrevi-  
por todas as, em minúscula, as palavras de incluir nesse livro.  
Escreveria com a letra finalíssima, ou talvez finalíssima escrita,  
mas ainda não fiz».

[illegible][illegible]

A escola da comunidade municipal Vivei. Na sala que no momento abriga os primeiros estudantes do colégio. Seguem-se conversas com Maria Rosa e M. A. Almeida sobre festas, datas de aniversário etc. Tem um caso em que ela vai acompanhando onde deve permanecer. Não é chama "o seu pairol". E também sabe que não há mais.

Adopt the action necessary to achieve:

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

Quando não temo das Juízes, vái apedalar com oies de grilho.  
 Não este grande grande tenão: apredão que ela não a grilho.

\*  
The above information was obtained from a confidential source who has provided reliable information in the past.



A mão, resumo da bondade, que é resumo do cosmos.

Egípcios, caldeus, assírios, hebreus.

Melampo.

Livro de Mo: "In manu omnium Deus posuit signa, ut noverint cuncti operam suam."

Moisés: a lei sagrada está escrita em tua face e em tua mão.

Virgílio, Plauto, Augusto, Aristóteles (As linhas não estão escritas por acaso na mão dos homens, provam da influência do céu em seu destino.)

Artemidoro - escreveu: Tratado de Sonhos e de Quiromancia, traduzido para o grego em 1518 em Veneza, publ. por Aldo Manucio. Transcrito em 1803 em grego e latim por Rignud.

M: Maria.

Paracelso: a força vital é uma emanção universal, procedente dos astros: o Sol dirige o coração etc.

Paracelso: "as mãos são duas folhas (folhas do homem, visto como uma árvore).

Quevedo: "Livro de todas las cosas y otras más: "todas las rayas que vienes en las manos, significan que la mano se dobla por la palma y no por arriba y que se dobla por las junturas."

Autores que se ocuparam da quiromancia: Patrício Tricase, Jean Bellot, Gaspar Peucer, Rodolfo Gaglienius, Jean de Hagen, Jean Tannier, Capitão d'Arpentigny, Desbarolles, Le Voisin, Melampo, Rignud.

Falcos títulos de obras sobre o assunto:

Die geschlossene Hand und die Geöffnete Hand (A mão fechada e a mão aberta).

Offenbarung der babylonische Wissenschaft (Revelações da ciência babilônica).

Die Hand, Zusammenfassung der Welt (A mão, resumo do mundo).

Informações sobre D'Arpentigny:

Casimir-Stenilas-D'Arpentigny-1791/1854-Entrou na escola de Saint-Cyr. Tenente. Fez a campanha de Espanha. Capitão aposentado. Cavaleiro da Legião de Honra. Obra: Science de la main ou art de reconnaître les tendances de l'intelligence d'après les formes de la main.

Livro (verdadeiro) de Desbarolles: (1801/1886): Les Mystères de la Main Revelés.

Outros nomes Belot (com um só L):

advogado - Apologia da Língua Latina;

dramaturgo e viajante, esteve no Brasil;

marinheiro, escritor (Journal d'un voyage aux mers polaires), desapareceu no navio em 1803

donde que escreveu sobre Rousseau

manifestado - o que pode ser spanhado pela mão - raiz: mão (Dic. des Symb., III, 167.

# LIBRO

## DE TODAS LAS COSAS,

Y

OTRAS MUCHAS MAS.

COMPUESTO POR EL DOCTO,  
y experimentado en todas materias, el  
unico Maestro Malfabidillo.

*Dirigido à la Curiosidad de los Entremetidos, à la Turbamulta de los  
Habladores, y à la Sonfaca de las Viejecitas.*

### PRIMER TRATADO.

*Secretos Espantosos y formidables, experimentados, tan ciertos, y tan  
evidentes, que no pueden faltar jamas.*

#### ADVERTENCIA AL LECTOR.



UN O S O L E C T O R, ò defaliñado, que no importa mas lo  
uno que lo otro, para el efecto de mi obra. Esta primera pa-  
gina contiene las admirables, y estupendas proposiciones, en  
que podrás escoger la maravilla, que quisiere obrar, mirando  
el número que tiene delante, y buscandole en la siguiente pa-  
gina, donde está el modo de hazerlo. Y no te espante el pro-  
digio que ofrece la pregunta, que todo lo hallarás facil, en  
viendo la respuesta.

#### *Tabla de Proposiciones.*

1. **P**ara que se anden tras ti todas las mugeres hermosas; y si fueres muger,  
los hombres ricos, y galanes.
2. Para ser bien recibido donde quiera; y es infalible.
3. Para

M m m



bien prendida, es razon que la llamen Doña Escariote, y que sea conocida por el prendimiento, como Judas.

Muger tarasca, que delincuente de cara, muy rebefada de ojos, muy gotica de narizes, muy etica de labios, muy penitente de mexillas, muy obscura de encias, con dentadura de raxa, y frente tan angosta, que el cabello sirve de cejas. Si retraxere estas bellaquerias vivas en lo discreto, quando pida, se le ha de dar audiencia, y no joya; tenga catedra, y no amante. Alabensele las clausulas, y las dotrinas, no el talle, ni el rostro; tenga lugar en las librerias, y no en las voluntades. Y porque conviene, que con ella se gaste muy poco tiempo, querremos, que en las visitas, yá que no sea oída, ni vista, sea solo oída, y la vista huida.

Unas viejas en duda que se usan, que se toman de los años, como del vino; y andan diciendo, que la falta de dientes es corrimiento, y que las arrugas son herencia, y las canas disgustos, y los achaques pegados; y por no parecer huertanas de la edad, llaman mal de madre, el que es mal de abuela. Dizimos, que si les dè para su sustento una plaça de dueñas, que con esto serán viejas, y no dexarán ser moças à las niñas, à puros chifones, y tendrán vengança, ya que no pueden remedio; y las graduamos de mugeres de vacinica, que pidan para las otras.

Las mugeres que tienen las cejas en arco, y no ballesta, tendrán dos pestañas en cada ojo, y serán bien miradas, si las miran bien.

En viendo un tuerto, puedes juzgar, por esta ciencia, que le falta un ojo.

Los vizcos son tuertos en duda, que no se sabe de que ojo lo son.

El hombre cuerdo sabe poco, porque aun no sabe qual es su mano derecha; pues la una lo es en el lugar, y la otra en el oficio. Es gente de mala manera, porque no hazen cosa à derechas.

Hombre corcobado no le trates, y juzgale por mal inclinado, pues lo anda con la corcoba.

Capon, que ni es hombre, ni muger, y parece entrambas cosas, es gente intratable, que ni merece ser hombre, ni se atreve à ser dueña.

Quien tuviere pequeño pie, el fin duda calgarà menos çapato, y tendra menos çancajos que le roan los maldicientes.

Pie grande, que los Gallegos llaman pata, si el que le tuviere dize, tiñiendo, que meterà à otro en un çapato, lo podrà cumplir, sin ser valiente.

*Chiromancia, ò arte de adivinar por las rayas de las manos, en un Capitulo breve.*

**T** Odas las rayas que vieres en las manos, ò curioso Le For, significan, que la mano se dobla por la palma, y no por arriba, y que se dobla por las junturas. Y por esto están las grandes en las coyunturas; y destas, como es cuerdo delicado, resultan las otras menudas. Y para ver que esto es así, mira, que en el pescuego, y frente, caderas, corvas, y codos, sangraduras, y nalgas, por donde se arruga el pellejo, y en las plantas de los pies, ay rayas. Y así havia de haver,

(11)

## Referências Bibliográficas

### 1. Do autor

LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas*: o escritor, sua condição e a realidade social. São Paulo: Ática, 1974.

\_\_\_\_\_. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1974.

\_\_\_\_\_. *Do ideal e da glória*: problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1977.

\_\_\_\_\_. *Evangelho na taba*: outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979a.

\_\_\_\_\_. *O visitante*. São Paulo: Summus, 1979b.

\_\_\_\_\_. *Nove, novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *O fiel e a pedra*. São Paulo: Círculo do Livro, [1960].

\_\_\_\_\_. *Os gestos*. São Paulo: Melhoramentos, 2003.

\_\_\_\_\_. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

\_\_\_\_\_. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

\_\_\_\_\_. “Exercício de imaginação”. In *Lições de Casa, exercícios de imaginação*. LADEIRA, Julieta de Godoy (Org.) São Paulo: Cultura, 1980.

\_\_\_\_\_. *Santa, Automóvel e Soldado*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

### 2. Crítica sobre a narrativa de Osman Lins

ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins**: o sopro na argila. São Paulo: Nankin, 2004.

ANDRADE, Ana Luiza. **Osman Lins**: crítica e criação. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARBOSA, João Alexandre. Nove novena novidade. In: **Opus 60**: ensaios de crítica. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 141-146.

CAIMI, Claudia. A representação dialógica em A rainha dos cárceres da Grécia. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. n. 15, Brasília, setembro/outubro, 2001, p. 03-16.

CÂNDIDO, Antônio. A espiral e o quadrado. Prefácio. LINS, Osman. **Avalovara**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 07-10.

CASTAGNO, Alder de Azambuja. A permanência da modernidade em *Nove, novena*. In: SCHWANTES, Cíntia (Org.). **A mandala e o caleidoscópio**: ensaios de literatura brasileira contemporânea. Pelotas: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPel, 1999. p. 15-36

CINTRA, Ângelo Ismael. O texto moveido a propósito de “Conto Barroco ou unidade tripartita”, de Osman Lins. In: \_\_\_\_\_. **Conto brasileiro contemporâneo**: quatro leituras. Petrópolis: Vozes, 1979. p. 109-131.

DALCASTAGNÊ, Regina. **A garganta das coisas**: movimentos de Avalovara, de Osman Lins. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

FERREIRA, Ermelinda (Org.). **Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2004.

\_\_\_\_\_. O retrato perdido na origem da criação da personagem osmaniana. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 15. Brasília, setembro/outubro, 2001. p. 17-30.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. A questão dos gêneros em *A rainha dos cárceres da Grécia* de Osman Lins. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE LITERATURA COMPARADA (ABRALIC), 3., 1995. **Anais...** São Paulo: EDUSP, 1995. vol. 2. p. 265-271.

HILL, Telênia. **Osman Lins**. Rio de Janeiro: Agir, 1986.

IGEL, Regina. **Osman Lins: uma biografia literária**. São Paulo: T. A. Queiroz; Brasília: INL, 1988.

KILANOWSKI, Piotr. *Avalovara* de Osman Lins: o escritor em busca do romance interativo e total. In: **Cerrados**. n. 07. Brasília: Editora da UnB, 1998. p. 80-95.

MOISÉS, Massaud. *O fiel e a pedra* hoje. Prefácio. In: LINS, Osman. **O fiel e a pedra**. São Paulo: Summus, [19--]. p. 13-17.

\_\_\_\_\_. Osman Lins. In: \_\_\_\_\_. **História da literatura brasileira: modernismo**. São Paulo: Cultrix, 2002. v. III. p. 391-397.

MOURA, Ivana. **Osman Lins: o matemático da prosa**. Recife: Prefeitura do Recife/Secretaria de Cultura/Fundação de Cultura, 2003.

NITRINI, Sandra. **Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance**. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, 1987.

OLIVEIRA, Lauro. "Luta e Reflexão: o Ensaísmo de Osman Lins". In: **Revista Outra Travessia N° 4**. Florianópolis: Curso de Pós Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina

PAES, José Paulo. Palavra feita vida. Posfácio. In: LINS, Osman. **Nove, novena: narrativas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 201-211.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Nove, novena*. Prefácio à edição francesa de *Nove, novena* – **Retable de Sainte Joana Carolina** (1971). (Disponível em: <http://www.osman.lins.nom.br/home.htm>). Acesso em: 25 abril. 2008.

ROSENFELD, Anatol. Os processos narrativos de Osman Lins. In: \_\_\_\_\_. **Letras e leituras**. São Paulo: Unicamp; Edusp e Perspectiva, 1994. p. 163-180.

SILVA, Odalice de Castro. **A obra de arte e seu intérprete: reflexões sobre a contribuição de Osman Lins**. Fortaleza: Editora da UFC, 2000.

SIMONS, Marisa. **As falas do silêncio em "O fiel e a pedra" de Osman Lins**. São Paulo: Humanitas, 2003.

### 3. Entrevistas e referências em revistas e jornais

ALVES, Leda. Com a mesma paixão e fé. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Pernambuco, maio/junho, 1998. p. 12. Disponível em:

[http://www.osman.lins.nom.br/fr\\_repercus3.htm](http://www.osman.lins.nom.br/fr_repercus3.htm). Acesso em: 25 abril. 2008.

ANDRADE, Ana Luiza. A palavra ética contra uma sociedade anestésica.

**Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Pernambuco, maio/junho, 1998. p. 19. Disponível em: †[http://www.osman.lins.nom.br/fr\\_repercus3.htm](http://www.osman.lins.nom.br/fr_repercus3.htm)‡. Acesso em: 25 abril. 2008.

ARAÚJO, Benito. No portão de embarque. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Pernambuco, maio/junho, 1998. p. 11. Disponível em: †[http://www.osman.lins.nom.br/fr\\_repercus3.htm](http://www.osman.lins.nom.br/fr_repercus3.htm)‡. Acesso em 25 abril. 2008.

BARBOSA, João Alexandre. As tensões de Osman Lins. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Pernambuco, maio/junho, 1998. p. 20. Disponível em: †[http://www.osman.lins.nom.br/fr\\_repercus3.htm](http://www.osman.lins.nom.br/fr_repercus3.htm)‡. Acesso em: 25 abril. 2008.

BORDINI, Maria da Glória. Santa, automóvel e soldado: libertação do teatro arcaizado. **Correio do Povo** – Caderno de sábado. São Paulo, 30, set., 1978. p. 15. Disponível em: †<http://www.osman.lins.nom.br/repercusao.asp?id=s3>‡. Acesso em: 15 junho 2008.

CARTAXO, Maria de Fátima F. de M. Arquitetura e fantasia em Osman Lins. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Pernambuco, maio/junho, 1998. p. 24-25. Disponível em: †[http://www.osman.lins.nom.br/fr\\_repercus3.htm](http://www.osman.lins.nom.br/fr_repercus3.htm)‡. Acesso em: 15 junho 2008.

CESAR, Guilhermino. O obstinado Osman Lins. **Correio do Povo**, São Paulo, 30, set., 1978. p. 3. Disponível em: †<http://www.osman.lins.nom.br/repercusao.asp?id=s3>‡. Acesso em: 15 junho 2008.

CORREIO DA MANHÃ. Autor participante. Rio de Janeiro, 17 set. 1976. Disponível em: †<http://www.osman.lins.nom.br/home.htm>‡. Acesso em: 15 junho 2008.

CUNHA, FAUSTO. O escritor como lutador profissional. **Correio do Povo**, São Paulo, 30, set., 1978. p. 6. Disponível em: †<http://www.osman.lins.nom.br/repercusao.asp?id=s3>‡. Acesso em: 15 junho 2008.

DALCASTAGNÈ, Regina. Mistérios e buscas de *Avalovara*. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Pernambuco, maio/junho, 1998. p. 26. Disponível em: †[http://www.osman.lins.nom.br/fr\\_repercus3.htm](http://www.osman.lins.nom.br/fr_repercus3.htm)‡. Acesso em: 15 junho 2008.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE PERNAMBUCO. Uma conversa a três sobre Osman Lins. Pernambuco, maio/junho, 1998. p. 4-5. Disponível em: †[http://www.osman.lins.nom.br/fr\\_repercus3.htm](http://www.osman.lins.nom.br/fr_repercus3.htm)‡. Acesso em: 15 junho 2008.

DOURADO, Autran. Rigor e paixão. **Correio do Povo** – Caderno de sábado. São Paulo, 30, set., 1978. p. 7. Disponível em:

†[http://www.osman.lins.nom.br/fr\\_repercus3.htm](http://www.osman.lins.nom.br/fr_repercus3.htm)‡. Acesso em: 15 junho 2008.

DOURADO, Mona Lisa. Como Osman Lins descobriu a literatura. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Pernambuco, maio/junho, 1998. p. 16-17. Disponível em: †[http://www.osman.lins.nom.br/fr\\_repercus3.htm](http://www.osman.lins.nom.br/fr_repercus3.htm)‡. Acesso em: 15 junho 2008.

FERREIRA, Ermelinda. A dama e o unicórnio: literatura e imagem na obra de Osman Lins. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Pernambuco,



maio/junho, 1998. p. 27-29. Disponível em:  
 †[http://www.osman.lins.nom.br/fr\\_repercus3.htm](http://www.osman.lins.nom.br/fr_repercus3.htm)‡. Acesso em: 15 junho 2008

FILIPOUSKI, Ana Marisa Ribeiro. A propósito de “Problemas inculturais brasileiros”. **Correio do Povo** – Caderno de sábado. São Paulo, 30, set., 1978. p. 13. Disponível em: †<http://www.osman.lins.nom.br/repercusao.asp?id=s3>‡. Acesso em: 15 junho 2008.

GURGEL, Washington. Vitória homenageia Osman Lins: exposição e montagem teatral lembram vinte anos da morte do escritor. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Pernambuco, maio/junho, 1998. p. 3. Disponível em: †[http://www.osman.lins.nom.br/fr\\_repercus3.htm](http://www.osman.lins.nom.br/fr_repercus3.htm)‡. Acesso em: 15 junho 2008.

HÉLIO, Mário. Os caminhos e labirintos do invencível Osman Lins. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Pernambuco, maio/junho, 1998. p. 2. Disponível em: †[http://www.osman.lins.nom.br/fr\\_repercus3.htm](http://www.osman.lins.nom.br/fr_repercus3.htm)‡. Acesso em: 15 junho 2008.

HOLANDA, Lourival. Uma abreviatura do mundo. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Pernambuco, maio/junho, 1998. p. 18. Disponível em: †[http://www.osman.lins.nom.br/fr\\_repercus3.htm](http://www.osman.lins.nom.br/fr_repercus3.htm)‡. Acesso em: 15 junho 2008.

JORNAL DO COMÉRCIO. O mistério da criação. São Paulo, 16 jul. 1978. Disponível em: †<http://www.osman.lins.nom.br/home.htm>‡. Acesso em: 15 junho 2008.

JOSEF, Bela. Osman Lins. **Correio do Povo** – Caderno de sábado. São Paulo, 30, set., 1978. p. 15. Disponível em:  
 †<http://www.osman.lins.nom.br/repercusao.asp?id=s3>‡. Acesso em: 15 junho 2008.

LADEIRA, Julieta de Godoy. Ele foi “Beau Geste” até morrer. **Correio do Povo** – Caderno de sábado. São Paulo, 30, set., 1978. p. 5. Disponível em:  
 †<http://www.osman.lins.nom.br/repercusao.asp?id=s3>‡. Acesso em: 05 agosto 2009.

LADEIRA, Julieta de Godoy. Um autor adiante de seu tempo. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Pernambuco, maio/junho, 1998. p. 8. Disponível em: †[http://www.osman.lins.nom.br/fr\\_repercus3.htm](http://www.osman.lins.nom.br/fr_repercus3.htm)‡. Acesso em: 05 agosto 2009.

LEMONS, Gilvan. Meu amigo Osman Lins. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Pernambuco, maio/junho, 1998. p. 9-10. Disponível em:  
 †[http://www.osman.lins.nom.br/fr\\_repercus3.htm](http://www.osman.lins.nom.br/fr_repercus3.htm)‡. Acesso em: 05 agosto 2009.

LINS, Letícia. Quando o escritor é pai. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Pernambuco, maio/junho, 1998. p. 6-7. Disponível em:  
 †[http://www.osman.lins.nom.br/fr\\_repercus3.htm](http://www.osman.lins.nom.br/fr_repercus3.htm)‡. Acesso em: 05 agosto 2009.

LINS, Osman. Carta a um escritor desconhecido. **Correio do Povo**, São Paulo, 30, set., 1978. p. 16. Disponível em:  
 †<http://www.osman.lins.nom.br/repercusao.asp?id=s3>‡. Acesso em: 05 agosto 2009.

MONTEIRO, Luiz Carlos. A crítica de cultura que fez Osman Lins. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Pernambuco, maio/junho, 1998. p. 2. Disponível em: †[http://www.osman.lins.nom.br/fr\\_repercus3.htm](http://www.osman.lins.nom.br/fr_repercus3.htm)‡. Acesso em: 05 agosto 2009.

NITRINI, Sandra. Viagem real, viagens literárias: Osman Lins na França e “O marinheiro de primeira viagem”. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Pernambuco, maio/junho, 1998. p. 22-23. Disponível em: †[http://www.osman.lins.nom.br/fr\\_repercus3.htm](http://www.osman.lins.nom.br/fr_repercus3.htm)‡. Acesso em: 05 agosto 2009.

O ESTADO DE SÃO PAULO. Alegoria da arte do romance. São Paulo, 12 mai. 1974. Disponível em: †<http://www.osman.lins.nom.br/home.htm>‡. Acesso em: 05 agosto 2009.

PAES, José Paulo. Um olhar de azul muito intenso. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Pernambuco, maio/junho, 1998. p. 13. Disponível em: †[http://www.osman.lins.nom.br/fr\\_repercus3.htm](http://www.osman.lins.nom.br/fr_repercus3.htm)‡. Acesso em: 17 fevereiro 2010.

PINTO, Heleno Afonso de O. Notícias da rainha dos cárceres da Grécia. **Correio do Povo**, São Paulo, 30, set., 1978. p. 12. Disponível em: <http://www.osman.lins.nom.br/repercusao.asp?id=s3>‡. Acesso em: 17 fevereiro 2010.

PRADO, Antônio Arnoni. Lógico percurso do delírio (Osman Lins e Lima Barreto). **Correio do Povo**, São Paulo, 30, set., 1978. p. 14. Disponível em: †<http://www.osman.lins.nom.br/repercusao.asp?id=s3>‡. Acesso em: 17 fevereiro 2010.

RANDAZZO, Sônia Haydê. Avalovara: o dualismo humano numa estrutura rígida. **Correio do Povo**, 30, set., 1978. p. 8-10. Disponível em: †<http://www.osman.lins.nom.br/repercusao.asp?id=s3>‡. Acesso em: 17 fevereiro 2010.

REVISTA ESCRITA. Entrevista de Osman Lins a Astolfo Araújo, Hamilton Trevisan, Gilberto Mansur e Wladyr Nader. Ano II, n. 13, 1976. Disponível em: †[http://www.osman.lins.nom.br/fr\\_repercus4.htm](http://www.osman.lins.nom.br/fr_repercus4.htm)‡. Acesso em: 17 fevereiro 2010.

REVISTA ESCRITA. O desafio de Osman Lins. Ano II, n. 13, 1976. Disponível em: †<http://www.osman.lins.nom.br/home.htm>‡. Acesso em: 17 fevereiro 2010.

REVISTA VIVER E ESCREVER. Porto Alegre: L&PM, 1981. v. 1. Disponível em: †<http://www.osman.lins.nom.br/home.htm>‡. Acesso em: 17 fevereiro 2010.

SCLIAR, Moacyr. Equações e suas incógnitas. **Correio do Povo**, São Paulo, 30, set., 1978. p. 2. Disponível em: †<http://www.osman.lins.nom.br/repercusao.asp?id=s3>‡. Acesso em: 17 fevereiro 2010.

ZILBERMAN, Regina. Processos técnicos e cosmovisão. **Correio do Povo** – Caderno de sábado. São Paulo, 30, set., 1978. p. 11. Disponível em:

↑<http://www.osman.lins.nom.br/repercusao.asp?id=s3>↓. Acesso em: 17 fevereiro 2010.

#### 4. Obras de apoio teórico

AGAMBEN, Giorgio. *Tempo e História – Crítica do instante e do contínuo*. In. **Infância e História**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin*. Madri: Editora Nacional, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Lisboa:Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio.*O que é o contemporâneo*.Trad. Vinicius Nicastro. Chapecó, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2006.

AGAMBEN, GIORGIO. “El Yo el ojo y la voz.” In. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Idalgo , 2007.

AGAMBEN, Giorgio. O cinema de Guy Debord. Disponível em <http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>, acessado em 30 de março de 2009.

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo:Ed.34 – Duas cidades, 2008.

AIMÉ, Marcel. *O Passa-paredes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982

ANDRADE, Oswald. *Do pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Obras Completas Vol. 6. Rio de Janeiro:Civilização brasileira, 1972.

ANDRADE, Oswald. *Marco Zero* . Obras Completas Vol. 3. Rio de Janeiro:Civilização brasileira, 1978.

ANDRADE, Oswald. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.

ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. Obras Completas Vol. 7. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1974,

ANDRADE, Oswald. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992.

ANTELO, Raúl. *A imagem como força*.

ANTELO, Raúl. *Potências da Imagem*. Chapecó: Argos, 2003.

ANTELO, Raúl. *Labirintos da biblioteca do pobre*, in *Outra Travessia*.Curso de Pós-Graduação em Literatura.Universidade Federal de Santa Catarina: 2004.

ANTELO, Raúl. “La Comunità Che Viene – ontologia da potência’. In. *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2007,

ARISTÓTELES. *De Anima*. Apresentação e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ARTAUD, Antonin. *Mesajes revolucionarios*. Madrid: editorial Fundamentos, 3ª ed. 1981.

ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Rio de Janeiro; Imago, 1996.

AUERBACH, Eric.*Figura*. São Paulo: Ática, s/d.

BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do Sujeito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2000.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. de Leyla Perroné-Moisés. São Paulo: Perspectiva: 1970.
- \_\_\_\_\_. *O grau zero da escritura*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas et al. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: edições 70, s/d
- BENJAMIN, Walter. *A doutrina das semelhanças*. In. *Obras escolhidas Vol. I. Arte, Técnica - Magia, Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas Vol. I Magia e técnica – Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENAJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENAJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *On the Mimetic Faculty*. In. *Reflections, Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Translated by Edmund Jephcott. New York: HBJ books, 1979.
- BENJAMIN, Walter. *Selected Writings – Volume 1 -1913-1926*. Translated by Marcus Paul Bollock and Michael William Jennings. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscou*. São Paulo. Cia das Letras, 1989
- BLANCHOT, Maurice. “Recurso ao diário”. In. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir*. Lisboa: Relógio D’água, 1984.
- BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval*, São Paulo: editora 34, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Cia das Letras, 2009
- BRUN, Jean. *A mão e o espírito*. Lisboa:Edições 70, 1991.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BUCK-MORSS, Suzan. *Dialética do Olhar – Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte-Chapécó : UFMG-ARGOS, 2002
- CALVINO, Ítalo. *Um General na Biblioteca*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio* São Paulo: Cia das letras, 2002.
- CAMARA CASCUDO, Luís da. *Geografia do Brasil Holandês*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CÂNDIDO, Antônio. *Estouro e libertação*. In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1996.

\_\_\_\_\_. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006

CAMPOS, Haroldo de. **Uma poética da radicalidade**. In. ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas. Obras Completas Vol. 7* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1974.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Brasília: Ministério da educação e cultura, 1979.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópios**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DEBORD, Guy. **A sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A lógica das Sensações**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Kafka, Por uma Literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. São Paulo: Papirus, 2002.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva: 2006

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. **Mil Platôs- Capitalismo e Esquizofrenia**, Nº 3. São Paulo: Ed. 34.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo, Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DIDI-HUBERMANN, Georges. “La imagem malícia”. In. **Ante el tiempo**.

Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

DIDI-HUBERMANN, Georges. **A impressão**. Catálogo de exposição do Centre Georges Pompidou, 1997.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas- Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorroutu, 2003.

FLORES, Angel. *The Medieval Ages*. New York: Dell publishing, 1963.

FOUCAULT, Michel. “Distância, Aspecto, Origem.” In. *Ditos e Escritos Vol. III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

FOUCAULT, Michel. “O Pensamento do Exterior”. In *Ditos e Escritos Vol. III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2ª ed. 2006.

FRANCASTEL, P. *Nota sobre o emprego do termo ‘Estrutura’ em história da arte*. In. *Usos e Sentidos do Termo ‘Estrutura’*. Roger Bastide (org.). São Paulo: Herder, 1971.

GIORGI, Gabriel y RODRÍGUEZ, Fermín (comps). *Ensayos de Biopolítica – Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

HELDER, Herberto. *Poesia toda*. Lisboa: Assirio & Alvin, 1990.

HESÍODO. **Teogonia: A origem dos deuses**. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1992.

HOUAISS, Antônio et al. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss de lexicografia, 2001.

JARRY, Alfred. "Comentário e instruções para a construção da máquina do tempo". Disponível em <http://www.efluviomagnetico.com/txt.php?id=54&sec=2>, acessado em 11-04-2010.

LACQUE-LABARTHE, Phillipe. *A imitação dos modernos*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Curitiba: Grafipar, 1975.

LEMINSKI, Paulo Poesia: "A Paixão da Linguagem". In. *Os Sentidos da Paixão*, Org. Sérgio Cardoso. São Paulo, Funarte & Cia. das Letras, 1987.

LÉVINAS, Emanuel. *O vestígio do Outro*. In *Descobrindo a existência com Husserl e Heidegger*. Lisboa: Inst. Piaget, s/d.

LÉVY-BRUHL, Lucien. *La mentalidad primitiva*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1957.

LISPECTOR, Clarice. "Amor". In *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991

LÖWY, Michel. Walter Benjamin: *Aviso de Incêndio – Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUDMER, Josefina. "Literatura Pós- autônômicas". Trad. Flavia Cera. Publicado no nº 20 do *Sopro*, Panfleto Político Cultural, editado em Florianópolis por Alexandre Nodari e Flavia Cera. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>

MARQUARDT, Edward. *A Ética do Abandono. Cesar Aira e a Nova Escritura*. Tese de Doutorado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

NANCY, Jean-Luc. *The Muses*. Translate by Peggy Kanup. Califórnia: Stanford U. Press, 1996.

NANCY, Jean-Luc. *The ground of image*. Translate by Jeff Fort. New York: Fordham U. Press, 2005.

NANCY, Jean-luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorroutu, 2006.

NANCY, Jean-Luc. *La creación del mundo o la mundialización*. Tradução para o castelhano de Pablo Perera Velamazán. Buenos Aires, Barcelona: Paidós, 2003.

Nancy, Jean-Luc. *El olvido de la filosofía*. Trad. Pablo P. Velamazán. Madrid: Arena Liros, 2003.

NIETZSCHE, Friederich. *Segunda consideração Intempestiva- da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PARENTE, André. *Ensaio Sobre o Cinema do Simulacro – Cinema Existencial, Cinema Estrutural e Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Rio de Janeiro, Pazulin, 1998.

- PERNIOLA, Mario. *Enigmas. Egípcio, barroco y neobarroco en la sociedad y el arte*. Murcia: ENDEAC, 2003.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. “As armadilhas de Carlos Sussekind”. In *Inútil Poesia*. São Paulo: Cia das letras, 2000, p.242.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PONGE, Francis. *Alguns Poemas*. Lisboa: Cotovia, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005.
- ROSA, Nicolas. *Usos de la literatura*. Rosário: Laborde, 2000.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ROUBAUD, Jacques. *Algo: Preto*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. *O Cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O esplendor das coisas”: o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin”. In *Revista Escritos Nº3*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009, p. 161.
- SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- RILKE R.M. Trad. José Paulo Paes. São Paulo. Cia. das Letras. 1993.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Trad. de T.C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.
- ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: \_\_\_\_\_. *Texto/ Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 75-97.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. *O entre lugar do discurso latino-americano*. In *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SUSSEKIND, Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.
- STEIN, Gertrude. *Auto biografia de Alice B. Toklas*. Porto Alegre: 1989.
- SAER, Juan José. *O conceito de Ficção*. Buenos Aires: *Punto de Vista*, 40, jul-set. 1991. Texto traduzido por Jorge Wolff para o periódico *Sopro*.
- TUNGA. *Barroco de Lírios*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- ZAYAS, MARIUS de. *How, When, and Why modern art came to New York*. Edited by Francis M Naumann. Massachusetts: The Mit Press.
- ZUNTHOR, Paul. *A Letra e a Voz- A “Literatura” Medieval*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.